

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas

Programa de Pós-Graduação em Antropologia

Jaqueline de Oliveira e Silva

**DANÇAR E SER DANÇADA: circularidades do dançar nos ritos de iniciação e nas associações de *tufó* em Moçambique**

Belo Horizonte

2021

Jaqueline de Oliveira e Silva

**DANÇAR E SER DANÇADA: circularidades do dançar nos ritos de iniciação e nas associações de *tufo* em Moçambique**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de doutora em Antropologia Social.

Orientador: Eduardo Viana Vargas

Coorientadora: Denise Costa Cruz

Belo Horizonte

2021

306 Silva, Jaqueline de Oliveira e.  
S586d Dançar e ser dançada [manuscrito] : circularidades do  
2021 dançar nos ritos de iniciação e nas associações de tufo em  
Moçambique / Jaqueline de Oliveira e Silva. - 2021.  
213 f. : il.  
Orientador: Eduardo Viana Vargas.  
Coorientadora: Denise Ferreira da Costa Cruz .

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.  
Inclui bibliografia.

1. Antropologia – Teses. 2. Macua (Povo africano) – Teses. 3. Moçambique – História – Teses. 4. Ritos de iniciação - Teses. I. Vargas, Eduardo Viana . II. Costa, Denise Ferreira. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. IV. Título.





UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA

**ATA DA DEFESA DE TESE DE DOUTORADO EM ANTROPOLOGIA DE JAQUELINE DE OLIVEIRA E SILVA  
(MATRÍCULA N.º 2017656288)**

Aos 29 (vinte e nove) dias do mês de outubro de 2021 (dois mil e vinte e um), reuniu-se em ambiente virtual, pelo canal do Youtube PG-ANTROPOLOGIA UFMG, a Comissão Examinadora para julgar em exame final a Tese intitulada: ***“DANÇAR E SER DANÇADA: circularidades do dançar nos ritos de iniciação e nas associações de tufo em Moçambique”***, requisito final para a obtenção do Grau de Doutora em Antropologia, área de concentração: Antropologia Social - linha de pesquisa: Antropologia da arte, da ciência e da tecnologia. A Comissão Examinadora foi composta pelos professores doutores: **Eduardo Viana Vargas – (PPGAn/UFMG) – Orientador; Denise Ferreira da Costa Cruz (UNILAB) - Coorientadora; Leda Maria Martins (Aposentada/UFMG); Denise Moraes Pimenta (FIOCRUZ/BA); Érica Renata de Souza (PPGAn/UFMG) e Andrei Isnardis Horta (PPGAn/UFMG)**. A defesa contou também com a participação especial de **Chapane Mutiua do Centro de Estudo Africanos da Universidade Eduardo Mondlane, Moçambique**. Abrindo a sessão, o Presidente da Comissão, Prof. Eduardo Viana Vargas, após dar a conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra a doutoranda Jaqueline de Oliveira e Silva para apresentação da sua Tese. Seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa da candidata. Logo após a arguição dos examinadores, a Comissão se reuniu, sem a presença da doutoranda, para julgamento e expedição do resultado final. Concluída a reunião, os membros da Comissão Examinadora aprovaram a Tese por unanimidade e o resultado foi comunicado publicamente a candidata pelo Presidente da Comissão. Nada mais havendo a tratar, o Presidente encerrou a reunião e lavrou a presente ATA, que será assinada por todos os membros participantes da Comissão Examinadora. Belo Horizonte, 29 de outubro de 2021.

Membros da Comissão Examinadora:

Prof. Dr. Eduardo Viana Vargas - Orientador

Profa. Dra. Denise Ferreira da Costa Cruz - Coorientadora

Profa. Dra. Leda Maria Martins

Profa. Dra. Denise Moraes Pimenta

Profa. Dra. Érica Renata de Souza

Prof. Dr. Andrei Isnardis Horta



Documento assinado eletronicamente por **Denise Moraes Pimenta, Usuário Externo**, em 05/11/2021, às 11:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Erica Renata de Souza, Professora do Magistério Superior**, em 05/11/2021, às 17:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Andrei Isnardis Horta, Professor do Magistério Superior**, em 05/11/2021, às 19:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Denise Ferreira da Costa Cruz, Usuário Externo**, em 06/11/2021, às 13:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Eduardo Viana Vargas, Professor do Magistério Superior**, em 08/11/2021, às 08:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Leda Maria Martins, Usuário Externo**, em 23/11/2021, às 07:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **1047152** e o código CRC **03AA3154**.

A Ana Esperança e Djanina Momade.

## AGRADECIMENTOS

O que pode mudar em quatro anos? Um golpe. Uma pandemia. A emergência de um governo fascista. Uma reinvenção de si. No tempo de uma tese se vive quantas vidas? Quantas pessoas nos acompanham e *desacompanham* nessa caminhada? O ato de compor essa lista talvez essa seja a parte mais difícil deste trabalho. Mas também a mais gratificante.

Peço licença às minhas mais velhas. Às minhas mais novas. Aos ancestrais das terras daqui; *mametus, babás, orisás, inkincis, povos da rua*. Aos ancestrais de lá; *apipis, anamukus e jinis*.

Agradeço ao meu orientador Eduardo Vargas pela acolhida desde os primeiros momentos na UFMG e pelo incentivo para realização da pesquisa em Moçambique. "A tese é sua", ele disse algumas vezes. Levei a sério e eis que apresento um trabalho coletivo.

Agradeço à professora Denise Costa, pela inspiração, diálogo e leitura atenta e cuidadosa, em especial por ter segurado na minha mão virtualmente na minha chegada a Paraty.

À professora Érica Renata, pelo apoio, amizade, carinho e interlocução ao longo de todo o curso do doutorado. O seu apoio desde o ingresso do curso e no processo de luta para implementação das cotas foi extremamente importante.

Ao professor Andrei Isnardis pela leitura carinhosa dos meus primeiros escritos e na qualificação, e por ter me feito gostar um tanto mais de arqueologia.

À secretária do PPGAN, Aninha Mercês, sem a qual esse programa não se sustentaria.

A todos que tornaram a vivência como pesquisadora visitante da Universidade do Lúrio possível. À CAPES pela bolsa concedida através de políticas públicas de valorização do ensino superior e das experiências de troca com universidades do continente africano. À Helena Assumpção, que se colocou à disposição ao longo de todo o processo, numa interlocução que me foi muito valiosa. Aos colegas Daniel de Jesus e Patrick Arley, com os quais dividi a disciplina Antropologia de África em Moçambique, juntamente com o professor Eduardo Vargas. E ao Iago, pela companhia no período de viagem em Nacala Porto e Nacala-a-Velha e pelas fotos cedidas para a tese.

Agradeço à professora Nilma Lino Gomes, que numa noite despretensiosa, no Galpão Cine Horto, onde, após sua fala, fiz uma intervenção na qual afirmei que tinha sido aprovada num doutorado como cotista, mas que, sem garantia de bolsa, não sabia se iria cursar. Ela me

chamou e disse: “Não faça isso. Vamos conversar depois daqui”. E dali eu acabei indo trabalhar numa pesquisa revigorante chamada “Trajetória de Cotistas”.

Ao professor e amigo Rodrigo Ednilson, pelos excelentes momentos de conversa e pelo prazer de compartilhar as experiências de pesquisa desde o “Conexões de Saberes”, nos idos de 2005 até as narrativas da pesquisa do “Trajetórias”, que tivemos o prazer de ver publicadas em livro. Espero que consigamos tirar do papel um ou dois artigos dos vários que temos em mente.

Aos professores do PPGA da UFPE, Ana Cláudia Rodrigues Silva, Lady Selma Albernaz e Antônio Motta, pelo aprendizado e confiança, e por terem me apresentando um ambiente acadêmico mais leve e pautado no diálogo.

Aos colegas Daniel Baptista e Thiago Heliodoro que vivenciaram comigo as dores e delícias de termos sido os primeiros cotistas de doutorado da UFMG. Essa tese é em parte de vocês. Foram vários (e longos) áudios trocados, leituras, bancas de amigos, para chegar aonde queríamos, a um texto que nos deixasse feliz. Nasceu um amor mesmo. Torço para o sucesso de vocês, independente do que esse tal de sucesso signifique.

Pedro, Ric, Isis, Lara, Raquel, Reginaldo, Mayara, Edgar, Adriana Korã, Maurinho, Brezé e todos os cotistas e amigas defensoras da política de cotas que vieram antes e os que vieram depois. É tudo nosso, nada deles!

Agradeço a todos professores e professoras do PPPGAN que foram contra a implementação do processo de cotas e a revisão dos critérios de distribuição de bolsa e que afirmaram várias vezes ao longo do processo que não eram contra as cotas, mas sim a favor do mérito. As reuniões em que visamos uma distribuição mais equitativa das bolsas e a criação de um novo regulamento interno, eram verdadeiras aulas práticas sobre pacto narcísico da branquitude, privilégio e racismo estrutural. “Agradeço” ainda pelo constrangimento que causaram a nós, cotistas, em especial no momento da nossa entrada no mestrado e doutorado. Resistimos. Mérito significa merecimento. E não tem ninguém que merece e tenha lutado mais por uma educação de qualidade através da implementação de uma política de Ações Afirmativas do que os povos pretos e indígenas.

Agradeço aos queridos Vitão, Barbarela, Rodrigo Picolé, Catharina, Zé, Leo, Luizão e Nicolau, que mais que amigos da Ciências Sociais ou da "sala", são parcerias de vida. Estou feliz demais da conta por esses mais de dez anos de caminhada com vocês, por tudo que atravessamos e ainda vamos atravessar. A Gabi, pela lindeza de capa.

Amora Lilian. Acho que nem o bolo de aipim mais cheiroso e nem a plantinha mais vistosa do mundo representam a gratidão que eu tenho por você ter segurado na minha mão (e nas patinhas dos dogs) durante esse percurso. Amora Livia. Agradeço por todo seu aconchego e abraços virtuais, desde aquela virada de ano decisiva no Canto Tartaruga, que marcou o início dessa jornada.

Agradeço a Marcinha, que mandou até óleo essencial cheiroso para eu ficar calma. Funcionou... até ele acabar. Agradeço a Laila, que me ensinou a parar, respirar e cuidar de mim. E Miriam, que me disse que se cuidar as vezes dói. Mas passa.

Aos amigos da dança e da música, de BH, de Olinda, do Maracatu Nação Pernambuco, do Afoxé Alafin Oyó, do Tambor de Criola Turma de São Benedito e do Maracatu Pata de Leão: Maria Laura, Aline, Raquel Franco, Cintia, Dadinha, Paulo Queiroz, Flávio Cravo, Inez. A todos com quem eu compartilhei uma dança, um tocar de agbê, um sorriso na rua e algumas horas de prosa sobre a tese.

Meus mestres e mestras de dança: Evandro Passos, Dadinha Gomes, Paulo Queiroz, Maurício Soares. Espero voltar a dançar com vocês em breve.

A todos os ancestrais das comunidades com as quais tive a oportunidade de trabalhar nesse período, em especial às amoras da comunidade do Degredo: Simone, Simony, Mônica, Zé Costa (*in memorian*), Pedro Costa, Dona Dora e Marcinha, com quem quais aprendi de fato o que é fazer pesquisa, com amor e comprometimento. Foi lindo demais ver a Asperqd florescer e se tornar a potência que é. Aos queridos que me receberam nas comunidades caiçaras de Paraty. Aos homens e mulheres do Quilombo do Campinho, com os quais tenho compartilhados momentos incríveis. A dona Laura que me batizou no Jongo. Aos Guarani de Araponga e Itaxi Mirim. Aos cirandeiros e cirandieras dessa Costa Verde.

A Ana Esperança (*in memorian*) e Carmem Cumbe pela acolhida em Maputo. Aos amigos de Maputo Horácio e Mariza. Renan e Átila, brasileiros que compartilharam algumas 2M nas noites de Maputo. Aos companheiros da IVERCA, Ivan Laranjeira, Tiofo, Ana, e da Mafalala, Bruna e Miro. A Rosa Tolla pelas conversas e dicas. Ao professor Chapane Mutiua pelas longas horas de conversa que tornaram possível construir um mínimo entendimento sobre o mundo makua. A querida Cindrela, que fazia o Ruby Hostel ser, mais que um ponto de apoio, uma casa em Nampula. Aos amigos do Ruby da Ilha pela companhia. A Rafael Galante e Mafuane Oliveira pela companhia e amizade. A Saquina e Zainal pelo carinho e amizade. E Mama Saquia, pelo seu amor e carinho.

A toda equipe do Sesc Paraty com os quais compartilho há alguns meses não apenas um ambiente de trabalho, mas também inquietações, sonhos, pinakarri, risadas, medo de passarmos covid uns para os outros e pão de mel.

Agradeço ao meu pessoal lá de casa, por ter acompanhado e dado conta da minha ausência durante todo esse tempo, além de ter compartilhado as agruras das minhas duas viagens para Moçambique, acompanhado pelo Google em qual canto do mundo eu estava. Meu pai, Elson Miguel, minha mãe, Maria das Dores, meus irmãos, Sanderly, Simone e Sérgio, que inclusive participaram ativamente, lendo e auxiliando em trechos da escrita, os sobrinhos Sissa (que acabou formando antes de mim), Cecília, Rafael, Alice e Vitor e minha tia Luzia.

Agradeço pela proteção espiritual da Mãe Efigênia Mametu Muiandê, de Pai Marcelo de Oxossi e pelos cuidados e acolhida na casa de Pai Roberto de Oxaguiã. Quem anda comigo não dorme!

Talvez eles nunca saibam, mas agradeço ao Mandela pela companhia e amorzinho canino nos últimos dois anos da tese no contexto pandêmico e também à Dandarinha, por não ter devorado o notebook nem as versões impressas da tese. Até agora.



*Outro dia me indagaram sobre a verdade das histórias que registro. Digo isto apenas: escrevo o que a vida me fala, o que capto de muitas vivências. Ah, digo mais. Cada qual crê em seus próprios mistérios. Cuidado tenho. Sei que a vida está para além do que pode ser visto, dito ou escrito. A razão pode profanar o enigma e não conseguir esgotar o profundo sentido da parábola.*

Conceição Evaristo

## RESUMO

As experiências que constituem as reflexões desta tese versam sobre um fazer antropológico atento às impermanências de quem nasceu e viveu nas margens, que não se encaixa num lado nem em outro do binarismo colonial, mas num corpo que transita entre vários mundos. Dançar e ser dançada diz respeito às trocas possíveis pelo corpo, a outras formas de se fazer etnografia e de fazer antropologia que têm a ver com uma epistemologia livre do *carrego colonial*. Neste texto, meu olhar se concentra sobre as danças realizadas nos ritos de iniciação femininos da puberdade, chamados em idioma local de *emwali*, e nas associações comunitárias femininas na região norte de Moçambique. Nas associações, a dança tufo foi a principal performance investigada. Nestes locais dançar é o ato. O que se faz. As mulheres dançam nos ritos de iniciação para os mais diversos fins: brincar, educar, juntar dinheiro, fazer uma roupa nova e se divertir. Ser dançada é receber, ação supostamente passiva. Aprende-se como agir com as mais velhas, como cuidar do futuro marido, como e para onde direcionar o olhar. As participantes observam e escutam atentamente com todo o corpo, colocam-se em modo de atenção para garantir uma integração esperada com os músicos, os tambores, movimentos do corpo e articulações vocais expressas pelos gritos de “ululu”. Entre as mulheres makuas, o corpo se desenvolve a partir de redes de coletividade que sustentam modos de forjar outras perspectivas de corpo. Considero que a dinâmica do dançar e ser dançada chama atenção para um movimento de construção do saber através da corporeidade, extensiva a outros espaços e movimentos.

Palavras-chave: makuas; Moçambique; tufo; danças; ritos de iniciação.

## ABSTRACT

The experiences that constitute the reflections of this thesis deal with an anthropological practice attentive to the impermanences of those who were born and lived on the margins, which does not fit in one side or the other of the colonial binarism, but in a body that transits between several worlds. To dance and to be danced concerns possible exchanges through the body, other ways of doing ethnography and of doing anthropology that have to do with an epistemology free from colonial burden. In this text, my focus is on the dances performed in female puberty initiation rites, called emwali in the local language, and in female community associations in the northern region of Mozambique. In the associations, the tufo dance was the main performance investigated. In these places dancing is the act. What is done. Women dance in initiation rites for the most diverse purposes: playing, educating, raising money, making new clothes and having fun. To be danced is to receive, supposedly passive action. You learn how to act with the older ones, how to take care of your future husband, how and where to direct your gaze. The participants observe and listen attentively with their whole body, putting themselves in attention mode to ensure an expected integration with the musicians, the drums, body movements and vocal articulations expressed by the cries of “ululu”. Among Makua women, the body develops from networks of collectivity that support ways of forging other perspectives on the body. I consider that the dynamics of dancing and being danced calls attention to a movement of knowledge construction through corporeality, extended to other spaces and movements.

Keywords: makuas; Mozambique; tufo; dances; initiation rites.

## LISTA DE DIAGRAMAS

Diagrama 1 – Ponto riscado da senhora Pomba Gira Cigana Rosa das Encruzilhadas	7	22
Diagrama 2 – Representação da distribuição do espaço da cerimônia de Vanessa e Fina		112
Diagrama 3 – Dinâmica espacial dos conselhos noturnos em Nampula		118

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Elementos do <i>mwali ni quintale</i> : os ritos de iniciação feito nos quintais	101
Figura 2 –	Movimento do parâmpara	115
Figura 3 –	Postura corporal mantida pelas <i>mwali</i> durante todo o rito	122
Figura 4 –	<i>Tufo</i> sentado	161
Figura 5 –	<i>Tufo</i> de pé	162
Figura 6 –	Ilustrações Muthianas, de Jéssica Góes	195

Capa: Dançarinas de tufo. Ilustração de Justino Cardoso. Nampula. 2018.

## LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1 –	Djanina Momade, em dia de Majini	23
Fotografia 2 –	Caderno com as canções de tufo da Associação Estrela Vermelha	27
Fotografia 3 –	Nazario e eu	30
Fotografia 4 –	Saida Ossufo Chande	32
Fotografia 5 –	Aida Muassima Ali, integrante do Tufo da Mafalala	33
Fotografia 6 –	Saquia Rachide, a Rainha do Tufo da Mafalala	35
Fotografia 7 –	Espera do cortejo de Mwali	38
Fotografia 8 –	Dona Irene e as crianças, no ensaio da Associação Tufo Familiar, no Jembesse	41
Fotografia 9 –	As dançarinas e a chefe de linha da Associação de Tufo Familiar	41
Fotografia 10 –	O retorno das machambas, em Nacala	45
Fotografia 11 –	Aprendizado, no ensaio da Associação Nikholane	54
Fotografia 12 –	The “Mafalala”: Mozambique Kafirs Dance	66
Fotografia 13 –	Halifa Bebe	67
Fotografia 14 –	Dançarinas da Associação Nikholane, que significa Mãos Dadas	68
Fotografia 15 –	Casa sede do jornal O brado africano	71
Fotografia 16 –	Montes Nairucos, Nampula	77
Fotografia 17 –	Linda Rachide, em Nacala	80
Fotografia 18 –	Saquina e Zainal, em Nacala-Porto	82
Fotografia 19 –	Djanina no filme em que atuou com Nazário: Muhupitit Alima	86
Fotografia 20 –	Hafussa, Ilha de Moçambique	87
Fotografia 21 –	Mulheres de preparando com M’siro, na Associação Anuari Li Hassanati, Angoche	93
Fotografia 22 –	Madrinhas indo para nivunko, na Ilha de Moçambique	97
Fotografia 23 –	Conselheira organizando os objetivos recebidos no mwali	103
Fotografia 24 –	Niphanta que fecha todo o espaço da casa	104
Fotografia 25 –	Niphanta construída na ponta da rua, com as laterais de capulana, e a parte de cima de lona	105
Fotografia 26 –	Niphanta construída na varanda da casa, com as laterais de capulana, e a parte de cima de lona. Ilha de Moçambique	106
Fotografia 27 –	Musiqueiras, no rito de Vanessa e Fina (Angoche)	114

Fotografia 28 –	Família da mwali observando a niphante ser montada, num rito na Ilha de Moçambique	128
Fotografia 29 –	Cortejo em que as crianças iniciadas retornam para a família, na Ilha de Moçambique	133
Fotografia 30 –	Ensaio da Associação Hancaune, no Jembesse	134
Fotografia 31 –	Primeira mesquita construída no país, localizada na Ilha de Moçambique	139
Fotografia 32 –	Madrassa, na Ilha de Moçambique	145
Fotografia 33 –	Encontro na sede do Associação de Tufo Estrela Vermelha	150
Fotografia 34 –	Sonia, dançarina da Nikholane	158
Fotografia 35 –	Associação Nikholane	159
Fotografia 36 –	Associação Nikholane em ensaio. Mafalala, Maputo	160
Fotografia 37 –	Início da coreografia, tufo sentado	163
Fotografia 38 –	Momento dois, tufo de pé, em semi-círculo	163
Fotografia 39 –	Deslocamento para o quintal	163
Fotografia 40 –	Coreografia “Eu sou afro”	163
Fotografia 41 –	Foto histórica da Associação Tufo Estrela Vermelha que fica na parede da sede	168
Fotografia 42 –	Exemplo do movimento Moola Ucassema com o tronco para trás. Associação Familiar do Jembesse	169
Fotografia 43 –	Exemplo do movimento Moola Ucassema com o tronco para frente. Associação Familiar do Jembesse	169
Fotografia 44 –	Djanina Momade, Rainha do Tufo Estrela Vermelha	170
Fotografia 45 –	Associação Anuari li Hassanati	171
Fotografia 46 –	Associação Tufo da Mafalala	172
Fotografia 47 –	Barazandi, durante um rito de iniciação masculino em Angoche	175
Fotografia 48 –	Associação de Tufo Hancauane, se apresentando ao final de rito de iniciação feminino	180
Fotografia 49 –	Rainha Djanina realizando uma gravação do seu canto	185
Fotografia 50 –	Dentro da Niphanta num rito de iniciação de meninos	190
Fotografia 51 –	Afinação ekoma	194



## LISTA DE MAPAS

Mapa 1 –	Nampula e Maputo em destaque no mapa de Moçambique	56
Mapa 2 –	Maputo (City) e Região Metropolitana (Moçambique)	60
Mapa 3 –	Nampula (Moçambique)	72
Mapa 4 –	Ilha de Moçambique (Moçambique)	83

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>APRESENTAÇÃO</b> .....	19
1.1	A MARGEM E A ENCRUZILHADA.....	19
1.2	FUNDAMENTOS.....	24
1.2.1	<b>Subject</b> .....	24
1.2.2	<b>Marcadores de gênero</b> .....	25
1.2.3	<b>Makua</b> .....	26
1.2.4	<b>Árabe</b> .....	27
1.2.5	<b>Português de Moçambique, português do Brasil</b> .....	28
1.2.6	<b>Pessoas e nomes</b> .....	28
1.2.7	<b>Imagens</b> .....	34
1.2.8	<b>Construção da pergunta de pesquisa</b> .....	34
1.2.9	<b>Eu sou porque nós somos</b> .....	37
<b>2</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	39
2.1	DANÇAR E SER DANÇADA.....	39
2.2	ESTRUTURA DA TESE.....	43
<b>3</b>	<b>CAMINHOS DE PESQUISA</b> .....	46
3.1	FORMAÇÃO DE UMA ANTROPÓLOGA NEGRA.....	46
3.2	DIMENSÃO RACIAL E CORPOREIDADE NA EXPERIÊNCIA ETNOGRÁFICA	51
3.3	LUGARES.....	56
3.3.1	<b>Moçambique</b> .....	56
3.3.2	<b>Maputo</b> .....	61
3.3.3	<b>Mafalala</b> .....	63
3.3.4	<b>Nampula</b> .....	73
3.3.5	<b>Litoral Makua</b> .....	77
3.3.5.1	<i>Nacala Porto</i> .....	78
3.3.5.2	<i>Ilha de Moçambique</i> .....	84
3.3.5.3	<i>Angoche</i> .....	88
3.4	RETORNO A ÁFRICA: MÍTICA, REAL, IMAGINADA? .....	93
<b>4</b>	<b>EKOMA NI QUINTALE OU OS RITOS DE INICIAÇÃO FEMININOS</b> .....	98
4.1	UM SEGREDO ANUNCIADO.....	106

4.2	MWALI DE VANESSA E FINA: MOVIMENTOS DO PARÂMPARA EM ANGOCHE.....	110
4.3	CONSELHOS NOTURNOS NUM QUINTAL DE NAMPULA.....	117
4.4	SOBRE SER AFETADA.....	124
4.5	TÉCNICAS PARA DANÇAR E CRIAR MULHERES.....	126
<b>5</b>	<b>GRUPOS DE DANÇA TUFO: O CONVÍVIO QUE SE CRIA COM DANÇA.....</b>	<b>135</b>
5.1	NARRATIVAS DE ORIGEM.....	138
5.2	AS CANÇÕES DE TUFO.....	148
5.3	OMWINA TUFO: DANÇAR TUFO.....	161
5.4	O CORPO NA DANÇA TUFO.....	165
5.5	DANÇA DE MULHER, BATUQUE DOS HOMENS: RELIGIOSIDADE E RELAÇÕES DE GÊNERO NO TUFO.....	173
5.6	UMA DANÇA QUE ANIMA.....	181
<b>6</b>	<b>CONCLUSÃO: ENTRE O DANÇAR-CANTAR-ACONSELHAR.....</b>	<b>186</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>196</b>
	<b>GLOSSÁRIO.....</b>	<b>209</b>

## 1 APRESENTAÇÃO

### 1.1 A MARGEM E A ENCRUZILHADA

Meu primeiro movimento será lançar os fundamentos sobre os quais *desenvolvo* esta tese. Para tanto, *convido* as leitoras a não se preocuparem em compreender de início todos os pontos que aqui serão cantados e riscados: guarde a sonoridade das palavras, os movimentos e histórias que evocam, os sentidos sobre os quais flutuam. Estranhe-os. Foi assim que *fiz*. É assim que ainda *faço*.

É possível escrever uma tese de doutorado na margem, no cruzo? Como realizar um despacho epistemológico, um ebó teórico e conceitual e se limpar de décadas de carrego patriarcal, mesmo operando dentro do ofício cuja origem é sabidamente colonial como a antropologia? Que tipo de conhecimento poderá emergir desse movimento?

Cruzos, carrego, ebó, despachos, fundamento. Nesse primeiro movimento, *lanço* mão de terminologias e saberes da ciência dos terreiros em busca de respostas. *Nutro-me* dos saberes nascidos na encruzilhada, por ser nesses locais epistemológicos que esta tese se situa. Substantivo feminino, a encruzilhada é sinônimo de dilema, um lugar que torna difícil tomar uma decisão... Encruzilhada é também o lugar onde pontos de vista se chocam, colidem, vindos de avenidas diferenciadas. O lugar-encruzilhada é, por definição, um espaço de tensão e de potência.

A margem é um lugar territorial e simbólico. O que não está no centro. É a fresta, o aterro, a sobra. A margem, assim como a encruzilhada, contesta oposições binárias e visões de mundo balizadas por dicotomias. O que nasce e vive na margem está no *entre*, são formas de existências que ocupam uma condição vacilante.

Em busca de estudo, *atravessei* o Atlântico e, na volta, não *pude* mais fazer a mesma antropologia que *conhecia* e que até então ocupava um espaço predominante na minha formação. A volta do campo de pesquisa e todo o processo do curso de doutorado tornou-se um movimento contínuo de idas e vindas entre as memórias vividas tanto em Moçambique, quanto no Brasil, informadas por leituras, experiências e reflexões que questionam formas coloniais de construir o conhecimento e propõem paradigmas fundamentados nos saberes erguidos nas margens.

As experiências que constituem as reflexões desta tese versam sobre um fazer antropológico atento às impermanências de quem nasceu e viveu nas margens. São reflexões marcadamente corporificadas, feita por uma mulher preta, brasileira, de terreiro, em diálogo com mulheres moçambicanas.

Minha primeira pergunta-guia: encontramos, entre as mulheres que se reconhecem como *makuas*, atos, momentos ou movimentos que são compreendidos por elas como *dança*? Na busca por essa resposta, *fui* levada a olhar para os ritos de iniciação femininos da puberdade, chamados em idioma local de *emwali*, e para a dança *tufo* que acontece nas associações comunitárias femininas na região norte de Moçambique.

As danças que *observei* nos ritos de iniciação e nas associações comunitárias ressaltam a proximidade entre o movimento e a música, o dançar, o cantar e o aconselhar. No *tufo*, principal dança feita pelas mulheres nas associações, o que é dito é dançado; dançar pressupõe o canto, o cantar pressupõe a dança. A voz não se desconecta das linhas desenhadas pelo corpo. As ondulações traçadas no espaço pelos braços, quadris, cabeça e olhos se delineiam em simultâneo com a propagação do som das vozes pelo espaço. Nos ritos, dar conselhos é também interpretar conselhos com todo o corpo. Mostrar como se faz significa ‘dançar’ para aquela que precisa aprender, de uma maneira que não se restringe à literalidade ou simples interpretação, mas que envolve também uma ação criativa.

*Arrisco* levar minhas leitoras pelas mãos para percorrer os mesmos caminhos que *percorri*, com a ginga que *precisei* aprender, como mulher preta, para viver nas margens, nas frestas, nos cruzos, naquilo que não é definido, no que muda o tempo inteiro. *Convido*-as a pensar em outras formas de fazer antropologia que faça jus ao cantar/dançar das mulheres *makuas*, a partir de um ponto de vista corporificado de uma pesquisadora preta em território africano.

*Coloco* então uma segunda pergunta-guia: o que a vivência junto a essas mulheres/essa dança/esses ritos pode nos ensinar sobre o fazer antropológico?

No intuito de questionar o carrego colonial que nos limita e aprisiona, *parto* de uma perspectiva construída por meio da *minha* história, atenta aos diversos marcadores sociais que me cruzam, especialmente de raça e classe, seguindo a perspectiva de autoras negras brasileiras e estadunidenses, como Patrícia Hill Collins, bell hooks, Lélia Gonzales e Beatriz Nascimento.

Eu *me aproximo* de uma vertente que pode ser chamada de feminismo interseccional<sup>1</sup>, mas brasileira, e como tal, inspirada nos corpos subversivos das ‘donas da rua’, as pombagiras Maria Padilha das Almas, Dona Maria da Praia, Cigana Rosa das Sete Encruzilhadas e tantas outras, eu *me sinto* mais à vontade ao *me declarar* uma ‘feminista de encruzilhada’.

*Disseram que eu não valho nada  
Que eu ando pelas ruas  
À meia-noite, eu vou dar risada  
No meio da encruzilhada*

Nos caminhos que se cruzam, ela reina soberana, promovendo encontros e desencontros, ajudando a quem considera merecedora. As pombagiras não são aqui citadas ao acaso, tampouco por retórica argumentativa: *entoo* o seu ponto em busca dos ensinamentos de quem vive na encruza, pois é lá onde se fazem as oferendas para Exu, que, de acordo com a ciência dos terreiros, é o orixá da comunicação, da ordem e da disciplina. Entre dois mundos, dos orixás e das pessoas, nada se faz no candomblé ou na umbanda, sem pedir licença a ele.

Para os umbandistas, a encruzilhada são duas, macho (com formato de x) e fêmea (com formato de y ou t). Na encruzilhada fêmea é onde se pede licença para as donas da rua, com cigarrilhas, rosas e bebidas doces. A origem do seu nome possivelmente é o termo quimbundo *pambu-a-njila*, o lado feminino de Mavambo e dono dos entroncamentos para os povos da região angola-congo. Pombagira é figura potente e repleta de estigmas, que remete ao rodar da saia, às gargalhadas, ao falar debochado e escrachado sobre coisas do amor e do sexo. Na ciência dos terreiros, a pombagira reposiciona, recria e ressignifica as experiências do feminino.

Nesta tese, pedir licença à pombagira tem a função de lembrar, seguindo o ponto lançado por Luiz Rufino (2019), como inspiração para escrita que *sigo* até aqui, que o carregamento colonial nos faz desdenhar das perspectivas advindas do corpo. Fora da margem, predomina o modelo de saber que separa a cabeça do restante do corpo, colocando o segundo como algo que deve ser normatizado e disciplinado. É nesse sentido que a pomba-gira, enquanto mentora

---

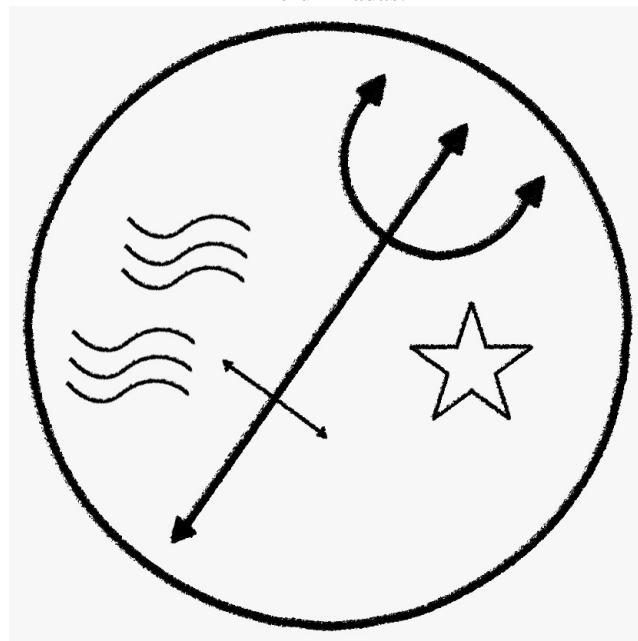
<sup>1</sup> O termo foi sistematizado pela primeira vez em 1989 por Kimberlé Crenshaw. Segundo a autora, “a interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras.” (CRENSHAW, 2002, p. 177). A produção sobre o assunto também é marcante no Brasil por nomes como Sueli Carneiro (1985), Luiza Bairros (1995); além de Lélia Gonzales (1988) e Beatriz Nascimento (1989), que não trabalharam com o conceito em si, mas com muitas premissas que o antecedem. Para saber mais sobre interseccionalidade, recomendo, entre outros: AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

epistemológica, tem muito a nos ensinar. Precisamos redescobrir o corpo — e não apenas a cabeça — como suporte de conhecimento, memória e de muitos outros saberes.

*Sigo* esse caminho inspirada por várias e vários que vieram antes de *mim*, com o objetivo de questionar as bases supostamente neutras e objetivas do fazer científico. *Sigo* principalmente bell hooks, Grada Kilomba, Leda Maria Martins e Lélia Gonzales. Também *me inspiro* em Luiz Rufino e Luiz Antônio Simas, responsáveis por codificar em texto a pedagogia das encruzilhadas e as ciências dos terreiros que vivencio como praticante. *Devo* a todas elas a coragem de assumir a encruzilhada e a margem como operador conceitual, local de produção e de morada.

*Fecho* a primeira gira e *sigo* para o próximo toque, em que *lanço* os fundamentos das linguagens que compõem a encruzilhada-tese, ressaltando o modo com que emergiram durante o trabalho de campo e mostrando qual sua relação com o contexto e a pergunta de pesquisa.

Diagrama 1 – Ponto riscado da senhora Cigana Rosa das 7 Encruzilhadas.



Fonte: Jaqueline Silva, 2019.

Legenda: Pomba Gira que me acompanha. Riscar um ponto é tecer uma assinatura espiritual, imagética e cosmológica.





Fotografia 1 – Djanina Momade, em dia de Majini. Fonte: Jaqueline Silva, 2018.

## FUNDAMENTOS

## 1.2 FUNDAMENTOS

### 1.2.1 Subject

O fato de escrever sobre o próprio corpo e explorar os significados vivenciados em primeira pessoa pode ser visto como um ato de narcisismo ou de autoetnografia, o que restringiria a escrita da tese à ação de organizar páginas de memórias ou relatos de experiências que não poderiam ser expandidas a outros terreiros e terrenos mais do que por um mero exercício de projeção.

No entanto, como já disseram Grada Kilomba (2020) e bell hooks (2019b), falar sobre nosso lugar é uma importante estratégia a ser usada por mulheres africanas e afrodiáspóricas para desconstruir o lugar que ocupamos diante dos olhares coloniais. Na encruzilhada-mundo, falar sobre fazer pesquisa do ponto de vista de uma mulher negra é abrir caminhos para falar sobre outras formas de ética, novas formas de diálogo entre feminismo e antropologia e sobre formas não coloniais de fazer ciência.

Na direção do ponto riscado pela pesquisadora e bailarina Luciane Ramos-Silva (2017), ao tratarmos de formas africanizadas de escritas de si, estamos diante de noções diferentes de pessoa, em que um é também os outros e todos somos seres coletivos. Quando digo que *construí* tal reflexão, sou *eu* ou *somos nós* que construímos? Esse eu difuso e coletivo reconhece a parceria com o orientador e a coorientadora, as pesquisadoras das bancas de qualificação, as mediadoras e demais intelectuais, assim como com a minha ancestralidade, minhas mais velhas e minhas mais novas. Todas que construíram *comigo* a experiência que culminou neste trabalho.

*Escolho* um caminho do meio. *Opto* pelo uso da primeira pessoa como forma de chamar atenção para a especificidade da experiência de pesquisa marcada pelo gênero e pela raça, vivida nos cruzamentos e interstícios no Brasil e em Moçambique. Mas também, como forma de *me* responsabilizar pelas escolhas feitas, caminhos traçados e por algumas conclusões construídas que não podem ser projetadas nas mulheres com as quais *convivi*. *Eu me preocupo* com a segurança delas e, mesmo não sabendo se esse pequeno ato de responsabilização resolve qualquer mau uso que possa ser feito desse texto, no sentido de potencializar a exotização ou erotização da qual as mulheres *makwas* têm sido alvo desde o tempo colonial, *acredito* que *me* responsabilizar é o mínimo que *devo* fazer.

O *subject* e os verbos conjugados em primeira pessoa, ainda que os pronomes que conjugam estejam subentendidos (elípticos), serão cruzados com a escrita *em itálico*, com o

objetivo de ressaltar que a experiência não parte de uma noção centrada de indivíduo, mas do resultado da subjetivação da experiência compartilhada e do conhecimento coproduzido na encruzilhada de várias visões e vários mundos. *Usarei* itálico em verbos ou outros marcadores linguísticos de ação que evidenciem a primeira pessoa. Pronomes pessoais que conjuguem tais verbos ou estejam ligados diretamente aos marcadores de ação serão grafados da mesma forma. Já os demais pronomes e verbos não relacionados às ações empreendidas por *mim* não receberão o mesmo destaque, numa tentativa de evitar que o recurso fique enfadonho e excessivo para as leitoras desta tese.

Importante ressaltar que não *falarei* do “ponto de vista das mulheres *makuas*”, ou que “*darei* voz a essas mulheres por meio do meu texto”. Nesta pesquisa, *falo* sobre o que *pude* compreender por intermédio do meu corpo de mulher preta, com o crivo das minhas experiências pregressas, sobre as atitudes, movimentos e narrativas das minhas mediadoras. O texto que apresento não é apenas sobre elas e tampouco sobre *mim*, mas sobre os lugares de encontro, equívocos e das percepções que construímos juntas da realidade criada neste momento.

### 1.2.2 Marcadores de gênero

Nesta tese *inverto* a norma usual e *utilizo* o feminino como gênero neutro, escrevendo no masculino apenas quando tiver certeza de que a pessoa à qual me *refiro* é do gênero masculino. Como ressalta Grada Kilomba (2019), na introdução brasileira da obra *Memórias da Plantação*, termos como “sujeito” e “outro” não possuem gênero na língua inglesa: “subject”, “other”. No português, a tradução dessas palavras é feita no masculino, sem permitir variações de gênero ou que atentem para as pessoas LGBTQIA+.

O objetivo aqui é chamar atenção para o sexismo na língua portuguesa e ressaltar que quem comanda essa gira são mulheres, tanto do lado de cá quanto do lado de lá do Atlântico. Se nas danças que suscitaram as reflexões que serão traçadas e as mediadoras das minhas experiências de pesquisa são em sua maioria mulheres, nada mais justo que dar predominância ao gênero feminino.

Ao riscar o ponto do contexto colonial, percebemos uma tônica interessante. Nos referimos com frequência aos “colonos” portugueses, “os navegadores”, “os marinheiros”. A questão que fica é o quanto o gênero masculino é colocado nessas sentenças no sentido de ressaltar o caráter patriarcal do empreendimento colonial ou apenas como mais uma expressão

do uso descuidado do masculino como norma. Nesta tese, *opto* por usar as expressões que remetem às pessoas do passado colonial também no feminino. *Faço* isso como uma estratégia que nos obrigue a pensar no cruzamento entre raça e gênero também neste contexto, ressaltando o quanto a linguagem está impregnada pelo ranço machista e colonial.

Ao usar sentenças como “colonizadoras”, “assimiladas” ou “indígenas”, *chamo* atenção, entre outras coisas, para o *status* diferenciado que as filhas mestiças de mulheres africanas e portuguesas gozavam diante da legislação colonial aplicada em Moçambique. As mães portuguesas tinham direitos superiores, como à cidadania estrangeira, e que eram estendidos a suas filhas, enquanto as filhas das mães africanas poderiam apenas ser serviçais das colônias, e muitas vezes não eram reconhecidas pelos pais portugueses, entre diversas outras privações. Em diferentes tempos e espaços, mulheres são oprimidas pelo ranço colonial e pelo patriarcado. Entretanto, brancas e negras sofrem as consequências de forma diferente.

### 1.2.3 Makua

A língua oficial ensinada nas escolas moçambicanas é o português, mas, em grandes áreas do país, as pessoas falam idiomas locais, chamadas de “línguas maternas” ou “dialetos”. Encontramos na bibliografia o termo *makua* escrito de diferentes formas: *makhuwa*, *macua*, *makhua* e *makwua*, variação que também se estende ao nome do idioma, *emakua*, *emakua*, *emakuwa*, *e-makua* e *emakhuwa*, *emacua*. Duas das senhoras que me ajudaram muito na pesquisa e hoje considero como minhas amigas, Amina Age, de Angoche, e Saquina, de Nacala-Porto, com as quais sentei para conferir um pequeno glossário elaborado durante o trabalho de campo,<sup>2</sup> me disseram que, em *emakua*, não se usa a letra “c”, mas sim “k” (kapa), e elas recusariam a escrita com “c” por ser o modo do colonizador. No intuito de padronizar o texto e seguir o conselho das mais velhas, irei adotar as grafias *makua* e *emakua*.

Existem variações regionais no falar e no escrever da língua *emakua*, principalmente entre o litoral e o interior, mas, neste trabalho, *usarei*, na maior parte das vezes, as palavras em *makua enahara*, a língua falada na região litorânea de Nampula, onde *convivi* por mais tempo. A segunda variação do *makua* presente no texto seria o *e-koti* (*coti*, *koti*), idioma falado em Angoche, que possui significativa variação em relação à língua do restante da província de Nampula.

---

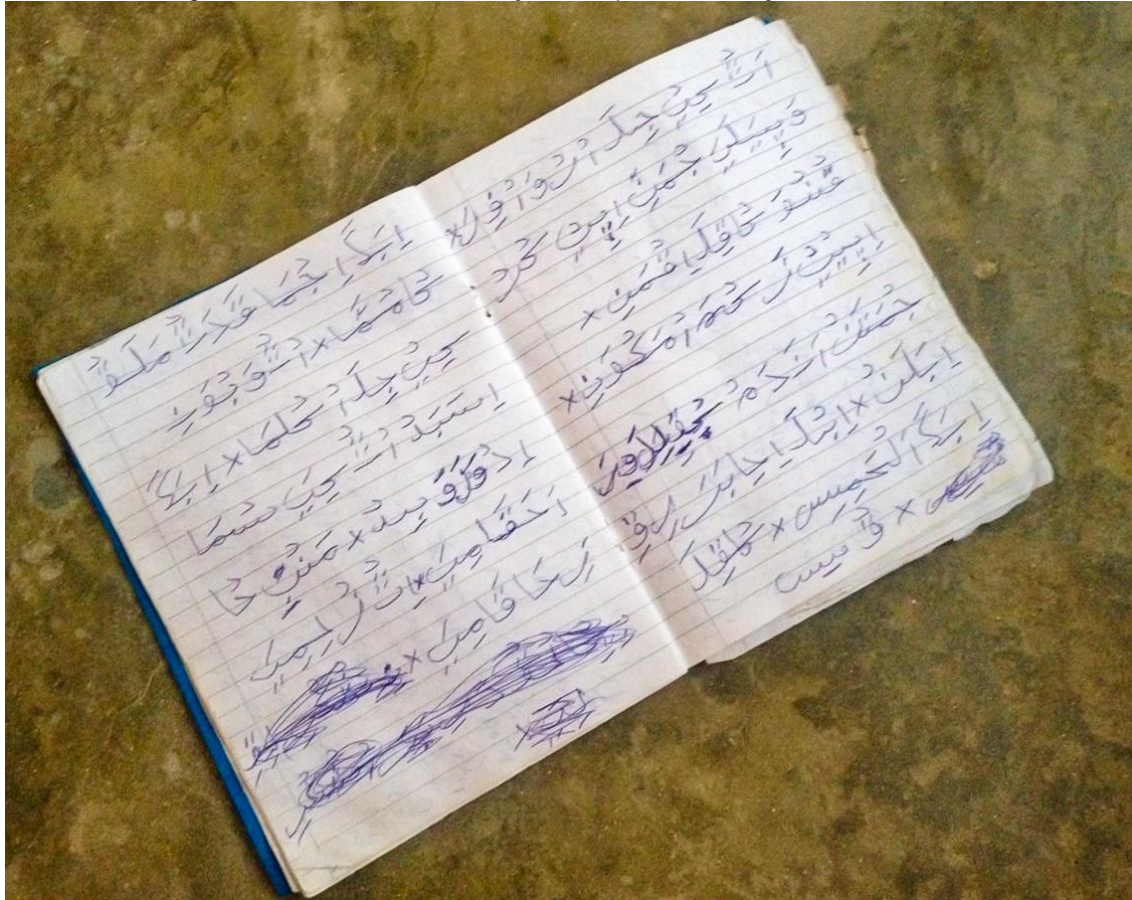
<sup>2</sup> Conferir seção Glossário deste trabalho.



Ao longo do texto *opto* por apresentar todas as grafias e variações que *encontrei* entre parênteses quando *apresento* a palavra pela primeira vez.

Ao longo da pesquisa, *construí* um pequeno glossário, anexo a este trabalho, que foi de grande ajuda no entendimento do *emakua*. A lista de palavras que *apresento* foi construída com as diversas mediadoras que *me* auxiliaram durante a pesquisa. Seus nomes estão citados no glossário.

Fotografia 2 – Caderno com as canções de *tufu* da Associação Estrela Vermelha.



Fonte: Jaqueline Silva, 2018.

#### 1.2.4 Árabe

Além da língua materna e da língua oficial, que é o português, muitas mulheres *makuas* aprendem o árabe nas madraças (madrassas), escolas corânicas que funcionam junto as mesquitas, em grande número na região norte de Moçambique. O aprendizado pode abranger tanto a compreensão do idioma, usado principalmente na leitura dos textos sagrados do Islamismo, quanto a utilização da grafia árabe para a escrita no próprio idioma *emakua*.

A grafia árabe é mantida por líderes religiosas e comunitárias, como no caso de uma das associações de dança que me recebeu, a Associação de *Tufu* Estrela Vermelha, que mantém um

caderno com suas composições musicais em língua *emakua* redigidas com caracteres árabes. A presença do árabe no cotidiano *makua* é cruzada por várias questões, em especial a pertença religiosa, e tem sido cada vez mais percebida com o aumento do jihadismo no país. Existem muitas palavras árabes mescladas no idioma *makua nahara* as quais, quando surgirem nas letras de músicas que foram transcritas, serão escritas em caracteres ocidentais.

### 1.2.5 Português de Moçambique, português do Brasil

Além do *makua*, o português falado no norte de Moçambique apresenta variações em relação ao que se chama de português brasileiro. Para além da diferença de sotaque, a proximidade entre a pronúncia do “p” e do “b” (dança *massepua* ou *massebua*), do “t” e do “d” (dança *tufo* e *dufo*), o uso do fonema ‘e’ ao final dos verbos, (comer, comere), o não uso das flexões “tr”, “pr”, muito comum nas letras das músicas do *tufo* (presente torna-se peresente), são questões relevantes e que podem se tornar empecilhos na comunicação entre brasileiras e moçambicanas.

Não foram raras as situações em que após falas longas feitas em português do Brasil, a única resposta que *recebi* das minhas interlocutoras era um sincero ‘não percebi’, que pode ser entendido à primeira vista algo como ‘não entendi’.

Nesta tese *irei* escrever de acordo com as regras do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa (AOLP), obrigatório no Brasil desde 2016. Quando fizer transcrições literais das falas das mediadoras *manterei* o modo como disseram, sem modificações para o português brasileiro. A expressão que dá título a este trabalho, “ser dançada”, que mantêm o verbo na voz passiva, é um modo de dizer moçambicano, cujas implicações serão desenvolvidas ao longo do texto.

### 1.2.6 Pessoas e nomes

O uso de nomes fictícios é sugerido por algumas vertentes no meio acadêmico como uma questão ética, uma forma de garantir a segurança dos entrevistados. No entanto, durante o campo *fui* provocada a respeito dessas questões por todas as minhas mediadoras. *Citarei* aqui alguns exemplos.

A senhora Fatima, de nome árabe Aida Muassima Ali, que faz parte da Associação *Tufo* da Mafalala, em Maputo, *me* instigou dizendo que quando contamos uma história sem dizer o nome de quem a viveu, estamos narrando uma história que não é de ninguém. Já o senhor Joaquim Nazário, na Ilha de Moçambique, província de Nampula, quando questionado sobre a concordância em que as informações que ele havia me dito figurassem no meu trabalho, me respondeu com uma interessante fala sobre o risco que a pesquisa corria ao usar nomes fictícios. *Transcrevo* aqui o trecho da entrevista em que este tema foi abordado:

Jaqueline: Eu queria só tirar uma dúvida com você, porque enfim, né, essas coisas são pra tese de doutoramento e algumas pessoas... eu gosto de colocar o nome mesmo da pessoa, porque depois ela pode pegar o trabalho... depois ela pode ler, e dizer olha, isso aqui foi eu que falei. Mas outras pessoas preferem não pôr o nome, deixar anônimo, porque se calhar deram informações pessoais. E tem professores que também dizem que é melhor não colocar... Como que o senhor prefere?

Nazário: Olha, pode pôr, porque aí... para essas pessoas que não admitem pôr o nome, podem criar também riscos, porque muitas pessoas podem não concordar, pensar que **estas a inventar isso e aquilo** [risos]. Então se eles quiserem, seus professores, as pessoas lá no Brasil, se quiserem perguntar: isto como é que é? Ah, não sei, não há nome aqui, não há ninguém. **Uma pesquisa sem fonte não é pesquisa. Agora quando eu coloco assim, está bem, com quem colheu isto? Aí está certo. Sem nome pode dizer, então a senhora é papo, inventou** [risos]. Pode pôr, não há problemas. (Entrevista realizada em janeiro de 2020. Ilha de Moçambique).

Quando *inicio* o tema com o senhor Nazário, que foi chefe do Gabinete de Cultura da Ilha de Moçambique por vários anos, *tenho* em mente uma ideia de autoria. Pensando na possibilidade de a pessoa entrevistada pegar o trabalho escrito, o texto, e se reconhecer nele de alguma forma através do seu nome, *introduzo* o assunto. No entanto, Nazário relaciona o fato de colocar o seu nome à ideia de fonte, que daria confiabilidade à pesquisa, a possibilidade de que alguma outra interessada possa localizá-lo e, ainda, conferir a veracidade das informações. Quem poderia correr algum risco ali era a pesquisa, ou mesmo *eu*, e não ele.



Fotografia 3 – Nazario e eu.



Fonte: Jaqueline Silva, 2020.

Saida Ossufo (pronuncia-se Záida), uma mulher muito atenciosa que *conheci* por intermédio de uma amiga brasileira, vive na região continental da Ilha de Moçambique. Ela é *halifa*, nome dado as mulheres que se vestem cobrindo todo o corpo, e seu marido, *shere*, homem que possui um cargo de respeito na mesquita e curandeiro. Ela *me* concedeu uma longa entrevista, na qual aborda diversos conselhos relativos à sexualidade, que são repassados durante os ritos realizados antes do casamento, pois ela, antes de se tornar *halifa*, já foi uma conselheira.<sup>3</sup> Ao questioná-la sobre o uso do seu nome próprio, ela *me* respondeu numa direção similar a apontada por Nazário, de que é importante que seu nome esteja no trabalho para que as pessoas possam localizá-la. Ela ainda traz uma orientação importante, que também apareceu outras vezes na pesquisa: que replicasse as informações que *recebi* em outros contextos. Seguem as palavras de Saida:

Jaqueline: Esqueci de perguntar isso, algumas pessoas não gostam que coloque o nome de verdade, porque dizem que se sentem mais seguras, que falaram coisas que são segredos, não sei. Outras pessoas já querem o seu nome mesmo que foi ela que

<sup>3</sup> Conselheiras são as mulheres responsáveis por repassar os ensinamentos para as meninas *mwali* nos ritos de iniciação da puberdade.

deu aquela informação pra ser verdade... como você prefere? Prefere que coloque o seu nome?

Saida: Sim, sim, prefiro que coloque o meu nome de verdade, porque as pessoas vão saber quem é essa pessoa, esse é fulano, **se um dia quiser encontrar com aquela pessoa vai ser mais fácil.**

[...].

Jaqueline: Ok, então eu coloco assim. Eu espero que dê tudo certo, eu vou acabar fazer o vídeo e fazer o texto, aí eu volto aqui na ilha pra te entregar um [risos].

Saida: Ah está bom! **Eu quero agradecer muito você, pra você também captar isso tudo, essas coisas aí de conselhos que sempre damos, que explicamos, pra ir aconselhar lá no Brasil, a outras crianças também, que devem saber como nós fazemos, nós pessoas moçambicanas, pessoas negras, pessoas de África, que fazem no rito de iniciação,** isto, pra elas aprenderem também, se um dia eles virem pra ilha, não vão ficar assim admirados, vão pensar, eu achei uma pessoa que faz isso e isso, muitas coisas não vão ser novidades pra eles. Sim, sim é isso. (Entrevista realizada em janeiro de 2020. Ilha de Moçambique).

O fato de Saida ter *me* agradecido ao final de uma entrevista de mais de duas horas *me* surpreendeu bastante, quando quem devia o máximo de agradecimento era *eu*, pois acabava de ter uma verdadeira aula, em que tinha conseguido atar vários pontos que estavam em aberto. E mais que um sinal de cuidado e hospitalidade, havia ali uma sincera gratidão pelo interesse que *eu*, uma mulher estrangeira, apresentava pelos seus conselhos. O que Saida faz para outras meninas durante os ritos de iniciação é um trabalho que ela deseja ver replicado e devidamente esclarecido (ou escurecido?), uma vez que os ritos de iniciação, especialmente os femininos, são alvo de muitas perseguições. Os conselhos dos ritos de iniciação versam sobre diversos temas, como explicarei ao longo do texto, mas detêm um olhar especial sobre os cuidados com o próprio corpo e sobre sexualidade, o que o torna repleto de estigmas e preconceitos.

Quando Saida *me* diz que deseja vir aconselhar no Brasil, para que as meninas daqui também aprendam “como nós fazemos, nós pessoas moçambicanas, pessoas negras, pessoas de África” se cuidam e cuidam dos outros, ela também *me* diz algo sobre um interesse de que sua voz seja ouvida e sua prática seja reconhecida, como uma forma de diminuir o estranhamento que as práticas *makuas* possam causar. Quando complementa que “muitas coisas não vão ser novidades para eles”, ao chegarem à Ilha de Moçambique, local turístico, que atrai muitos estrangeiros e pesquisadores, Saida, enquanto mulher negra, africana, moçambicana, deseja ser nominada, reconhecida e localizada.

Fotografia 4 – Saida Ossufo Chande.



Fonte: Helena Asumpção, 2019.

*Considero* o uso de nomes reais particularmente relevante no caso das mulheres. *Recordo* aqui dos primeiros dias na cidade de Angoche, no litoral da província de Nampula, quando *perguntei* ao dono da pousada onde estava hospedada, o senhor Aiuba, com quem poderia conversar sobre a história daquela cidade. Ele, a princípio, só *me* indicou homens, e *questionei* dizendo que queria falar com uma mulher. Um outro hóspede que ouvia a conversa disse: “as mulheres aqui são limitadas, elas são sabem de nada, só de coisa de mulher!”. E o que seriam coisas de mulher? A história do país não pertenceria a elas? Dar nome a essas mulheres, além de situar esses saberes, diz respeito tanto a questionar o protagonismo masculino nas narrativas sobre a história de Moçambique, quanto a questionar a relevância do que seriam coisas de mulher.

O pedido de supressão de nomes próprios foi feito por duas mediadoras da pesquisa, por não desejarem serem relacionadas aos estigmas religiosos, políticos e sociais dos ritos de iniciação, que serão explicitados ao longo da pesquisa. Em algumas ocasiões, não *consegui* localizar a interlocutora para questionar sobre o uso do seu nome verdadeiro ou não *me* lembrar ou mesmo saber o nome da interlocutora, pela conversa ter sido breve ou feita junto a outras

peessoas, mesmo que declaradamente no contexto da pesquisa. Nesses casos, os nomes foram substituídos por uma alcunha, ou *irei*, então, *referir-me* à pessoa genericamente, como por exemplo, “uma jovem moçambicana”, apontarei isso em nota, ressaltando a situação em que a conversa aconteceu.

No mais das vezes, *uso* os nomes reais porque, como *me* orientou Mama Fatima, as histórias aqui contadas não são histórias sobre ninguém<sup>4</sup>, mas sim sobre mulheres que *me* revelavam o interesse em saber que seus conselhos e sua tradição chegariam ao Brasil, tarefa que *espero* poder cumprir com o devido respeito.

Fotografia 5 – Aida Muassima Ali, integrante do *Tufo* da Mafalala.



Fonte: Jaqueline Silva, 2017.

<sup>4</sup> No artigo “Do anonimato à política: pesquisas de campo com teoria ator rede”, as autoras fazem um comentário numa direção semelhante: “O anonimato como ponto de partida propõe uma posição demasiada demarcada aos atores e atrizes. Quando propomos de antemão o anonimato, um dos efeitos que podemos produzir é que eles e elas não sintam que suas singularidades devem aparecer, pelo contrário, tudo que possa identificá-los (as) deve sumir. Como consequência disso, temos que o próprio lugar que ocupam na pesquisa se reduz”. (TSALLIS, 2020, p. 189).

### 1.2.7 Imagens

*Complemento* as limitações da linguagem escrita com o uso de imagens, desenhos, mapas e vídeos. Os mapas foram elaborados por Aline Nascimento, estudante de geografia da Universidade Federal da Bahia, com dados foram fornecidos por *mim*, a partir da pesquisa de campo. Os desenhos são de Jéssica Góes, ilustradora da cidade do Rio de Janeiro. As transcrições foram feitas por Roberta Chaves. O vídeo e as fotografias são de minha autoria. As exceções serão apontadas nas legendas.

### 1.2.8 Construção da pergunta de pesquisa

Pensar a pergunta-guia desta pesquisa exigiu um interessante e complexo trabalho de desconstrução. Primeiro, *indaguei* quais seriam as danças existentes no norte de Moçambique e quais as relações que elas teriam com os instrumentos musicais percussivos. Entretanto, ao longo do trabalho de pesquisa, *percebi* os problemas dessa formulação. Na verdade, havia dois problemas: um seria de identificação e entendimento das danças em si e outro, que seria das danças e da sua relação com a musicalidade. Depois, *tomo* como dado que em tal região haveria movimentações que poderiam ser chamadas de dança, seja a partir de uma categoria nativa ou de categorias externas, ocidentais ou de outras partes do continente africano; e essas danças, já definidas a partir de categorias prontas, necessariamente deveriam ter relação com instrumentos percussivos, percebendo o instrumento como algo externo ao corpo, o que excluiria, por exemplo, a própria voz.

Por uma série de questões que *me* foram mostradas pelo campo e pelas interlocutoras, incluindo aqui as duas oportunidades de dialogar sobre a pesquisa nas bancas de qualificação, foi bastante importante tornar essa pergunta cada vez mais simples, para perceber também a vivacidade da sua resposta.

Antes de ir a campo, *esperava* que, em Moçambique, *mobilizaria* meu conhecimento em dança para dançar. *Achava* que *meu* corpo, treinado ao longo de dez anos como pesquisadora de danças no Brasil, em especial do maracatu de baque virado e dos afoxés do estado do Pernambuco, *teria* as habilidades necessárias para o aprendizado de passos e a execução das coreografias dos grupos que porventura *iria* pesquisar. *Pensava* até mesmo na possibilidade de realizar trocas com esses grupos, ensinando alguma dança brasileira. No entanto, nos primeiros meses, *senti* meu corpo travado e não *conseguia* executar movimentos aparentemente simples



como os realizados pelos grupos de *tufo*, ou simplesmente não *entendia* determinada performance como *dança*.

*Cito* uma das primeiras ocasiões em que isso ficou evidente e *aproveito* o ensejo para familiarizar as leitoras com os termos e as gentes de uma das danças que *pesquisei*, o *tufo*. Logo que *cheguei* ao país, *tive* um primeiro encontro com a senhora que está à frente há mais de 30 anos da Associação de dança *Tufo* da Mafalala, a Mama Saquia (se pronuncia Mamá Zaquía), no bairro histórico da Mafalala, em Maputo, capital de Moçambique.

Fotografia 6 – Saquia Rachide, a Rainha do *Tufo* da Mafalala.



Fonte: Eduardo Vargas, 2018.

Depois que ela *me* autorizou a realizar a pesquisa junto a seu grupo, permaneci na sua casa, que também funciona como sede, para acompanhar um dos encontros da associação. Muito amistosa, ela me disse: “sente aqui e venha *dançar* com as mulheres”, cerca de 15 senhoras com idade entre 40 e 60 anos. Logo elas sentaram e começaram a cantar uma música em *emakua*, acompanhando a letra em pequenos pedaços de papel. Com bastante dificuldade, *acompanhei* a execução da composição que havia sido feita por Saquia para um casamento em que iriam se apresentar. Logo depois elas fizeram uma oração islâmica, em árabe, e foram embora. Quando acabou, Miro, irmão de Saquia, que era um dos músicos (instrumentistas)

do grupo de *tufo*, *me* questionou: a brasileira gostou de dançar? *Eu* havia permanecido sentada o tempo todo, assim como as demais senhoras. A única coisa que *eu* não *fiz*, diferente delas, foi um leve balançar de tronco e cabeça, embalado pelo entoar da música que estava sendo preparada para a apresentação. Então, dançar *era* cantar? Dançar pressupunha cantar? Qual era a relação entre o canto e a dança? Quais saberes corporais estavam sendo mobilizados ali?

*Passei* por uma situação similar com a Associação de *Tufo* Estrela Vermelha, na Ilha de Moçambique, num ensaio anterior a uma apresentação da Escola Secundária da Ilha. No entanto, diferentemente do *Tufo* da Mafalala, nessa apresentação, as letras das músicas compostas para o evento estavam escritas com caracteres árabes, num pequeno caderno. Ao final do encontro em que permanecemos sentadas na porta da sede por cerca de 40 minutos, a chefe do grupo, senhora Djanina Momade, despediu-se de *mim* e disse que estaria *me* esperando no dia seguinte para dançarmos novamente.

Durante todo o tempo da pesquisa, tanto lá quanto aqui, *revisitei* esses momentos no *Tufo* Estrela Vermelha e no *Tufo* da Mafalala. Como a memória às vezes é um tanto traiçoeira, *recorro* ao meu caderno de campo e *percebo* pelas anotações feitas no dia que minhas mediadoras, Miro e Djanina, não pareciam ter dúvidas de que *eu*, junto às demais senhoras, estava dançando. E por que isso não era perceptível para *mim*?

Se, a princípio, aquela ação não era uma dança, o meu movimento deveria ser procurar uma definição de dança em que caiba o *tufo*? O que é dança para *mim*, negra, brasileira, ocidental? É necessário para quem buscar uma definição? Mas, para além de tentar definir em palavras, na cabeça, uma ação do corpo, o que essa experiência poderia ensinar, por intermédio do meu corpo, sobre fazer pesquisa e fazer antropologia?

*Considero*, portanto, a oportunidade de realizar o *cruzo* entre os saberes *makuas* presentes nas danças comunitárias femininas e a experiência de ser uma pesquisadora negra diante desses saberes como um dos ganhos desta pesquisa. De fato, hoje *percebo* que minha experiência com dança talvez não *me* ajude tanto a responder certas perguntas, mas sim *a fazê-las*. As dificuldades que meu corpo, de início, sentia de compreender aquela dança como dança *me* levaram a tentar perceber com atenção como aqueles corpos se moviam, quais músculos se mexiam, a qual som respondiam. Hoje, *percebo* que, na verdade, não *estava* dançando, estava sendo *dançada*. Estávamos aprendendo, treinando, olhando, sentindo, percebendo. Tudo isso passa pela ideia do dançar.

### 1.2.9. Eu sou porque nós somos

Esta é uma tese-encruzilhada, escrita na margem, no encontro entre os saberes do corpo, na África e no Brasil, na qual *abro* espaço às presenças múltiplas e ao que não respeitam as separações modernas que tentam dividir o mundo em esquerda e direita, em dito e feito, corpo e cabeça. A potência da encruzilhada é o próprio cruzo, o ato de absorver tudo e devolver de forma transformada.

O *subject* desta tese é uma mulher-negra-pesquisadora. *Olho* para a especificidade do fazer antropológico marcado do meu lugar racial e generificamente marcado, e *falo* sobre os questionamentos trazidos especialmente quando arriscamos usar métodos que mobilizem o corpo, como a dança, a subjetividade, as emoções e os sentimentos.

A forma como *escrevo*, inspirada nos interstícios da encruzilhada e que coloca em primeiro plano a experiência como uma estratégia para refletir sobre a experiência etnográfica, faz parte de uma reivindicação coletiva de autoria dos corpos pretos sobre o seu lugar na produção antropológica, da qual fazem parte estudantes e professoras de todo o Brasil.

Entre os anos de 2017 e 2021, período de produção desta tese, vivemos a proliferação de uma série de artigos, revistas, monografias, dissertações, grupos de pesquisa, disciplinas acadêmicas e trabalhos artísticos protagonizados por mulheres negras e homens negros, que se somam aos movimentos de luta contra o genocídio da população negra e a intolerância religiosa. Passos que representam importantes conquistas, mas que recebem severos contragolpes da branquitude. Alguns dos espaços formados nesse contexto cujas discussões contribuiram para compor as discussões presentes nesta tese são o Comitê de Antropólogas/os Negras/os da Associação Brasileira de Antropologia e o Coletivo de Estudos, Pesquisas e Intervenções de Cotistas do Programa de Pós-Graduação em Antropologia e Arqueologia da Universidade Federal de Minas Gerais (CEPIC/PPGAN).

Portanto esta é uma tese que integra um movimento coletivo. Uma retomada. *Escrevo* inspirada por diversas negras e negros que *tive* oportunidade de conhecer e com quem *pude* dialogar, que *li*, que *me* leram e a quem *citarei* ao longo da tese, e tantos outros que *eu* não conheço, mas que *me* inspiram. Talvez, noutra canto da diáspora, outra moça ou moço tenha vivido as mesmas experiências que eu, e se reconheça no meu texto. Escrevemos juntas. Este pensar coletivo, facilitado pelos encontros das *lives*, aulas e congressos *online* que foram adensados no mundo pandêmico que vivemos desde março de 2019 também me compõe, por mais que não *cite* todas essas produções no modelo ocidental acadêmico tradicional ao longo



de toda a tese. Elas estão aqui. A produção é coletiva porque *eu* sou todas elas. Ubuntu. *Eu sou* porque nós somos.

Fotografia 7 – Espera do cortejo de *Mwali*.



Fonte: Jaqueline Silva, 2018.

## 2 INTRODUÇÃO

### 2.1 DANÇAR E SER DANÇADA

O objetivo desta tese é pensar o que as experiências de pesquisa junto às práticas comunitárias de dança das mulheres *makuas* nos ensinam sobre o fazer antropológico, em cruzo com realidade de ser uma pesquisadora negra brasileira.

Dançar é o ato. O que se faz. As mulheres dançam nos ritos de iniciação para os mais diversos fins: brincar, educar, juntar dinheiro, fazer roupa nova, se divertir. Ser dançada é receber, aprender como agir com as mais velhas, como cuidar do futuro marido, como e para onde direcionar o olhar. Dançar e ser dançada envolve uma espiral de movimentos, sons, cantos, conselhos, alimentos, capulanas<sup>5</sup>, tambores e saberes. É uma importante parte da cosmologia *makua* em dança.

Ao longo desta tese, conversaremos sobre como os aconselhamentos nos ritos de iniciação acontecem de maneira performativa, através de músicas dançadas e teatralizadas, chamadas de *ikano*, em que a iniciada, em postura de passividade e subordinação às mais velhas, é dançada pelas outras mulheres que ocupam os diversos lugares existentes durante o ritual — conselheiras, musiqueiras, madrinhas, familiares ou visitantes. Todas dançam as iniciadas. A dinâmica ritual é marcada pelo tocar/silenciar dos instrumentos percussivos.

Alguns momentos são reservados para que as iniciadas dancem, demonstrando ali habilidades que seriam qualidades de uma mulher adulta. No português falado em Moçambique, “passar pelos batuques” é o mesmo que “passar pelos ritos de iniciação” ou “ser dançada”, o que nos chama atenção para o duplo local ocupado pela iniciada: ela dança e é dançada, nos batuques e pelos batuques. *Argumento* que essa dinâmica do aconselhamento pela dança se estende aos grupos de *tufu*, importante modalidade de dança *makua* de forte influência árabe, que tem nas associações seu principal modo de organização. Veremos na trajetória performática

---

<sup>5</sup> Capulana (ou kapulana) é o nome que os tecidos estampados de fios tingidos e dimensões fixas (1,64m x 1m ou 1,80m x 1,10m) recebem em Moçambique. As capulanas carregam estampas coloridas com motivos diversos – geométricos, de animais ou plantas, indianos (mandalas, desenhos Paisley, etc.). De acordo com Helena Assumpção (2018), que elaborou uma monografia dedicada as capulanas no context de pesquisa similar ao meu, a região norte de Moçambique, as capulanas, são fabricadas industrialmente e constituem a principal peça de roupa feminina na região – amarradas na cintura de forma a cobrir toda a parte de baixo do corpo. A autora ressalta que capulanas não são apenas roupas, sendo usadas também para amarrar a criança às costas da mãe (*muthete*), como lenço na cabeça (usando pedaços menores geralmente em formato triangular), servem como trouxas para levar roupas ou objetos, como lençol ou cobertor de cama (*mucumi*), como toalha de banho, e como absorvente íntimo (*ncontha ou nakapa*), como será abordado nesse trabalho. As capulanas também são elementos materiais importantes nos momentos rituais, como nos ritos de iniciação e nos ritos funerários.

do *tufu*, uma relação circular entre o dançar, o cantar, o receber e o aconselhar, onde não há hierarquias entre as partes.

As formas de construção de frases na língua *emakua* utilizam com frequência a voz passiva, que, ao serem traduzidas para o português, transformam-se semanticamente, como é o caso da construção “ser dançada”, assim como na expressão usada para o nascimento (“ser nascida”). Como aponta Helena Assunção, “isso também nos convida a pensar na ação como algo mediado e atravessado por outras agências que não apenas a do sujeito da ação”. (ASSUNÇÃO, 2018, p. 136).

Pensar objetos e práticas performativas, a exemplo da dança ou da música, como capazes de produzir ação opera um deslocamento em relação à maneira como as ciências sociais tradicionalmente trataram a própria ideia de sociedade. Os humanos deixam de ser as únicas entidades capazes de criar realidades. Além de pessoas, materialidades e movimentos e sons, tanto a partir das relações entre si quanto com os humanos, passam também a ser considerados capazes de criar estados, momentos, situações e, como no caso dos ritos, alterar o *status* dos sujeitos diante do coletivo.

Dançar e ser dançada é um movimento ancestral. As mais velhas ensinam às mais novas, que ensinam às suas mais novas. Ao longo da vida uma mulher precisa ser dançada por mais de uma vez, indo aos batuques, para não esquecer como se deve ser. O movimento de dançar e ser dançada é circular, fala sobre o que a dança faz e sobre o que ela *faz-fazer*.



Fotografia 8 – Dona Irene e as crianças, no ensaio da Associação *Tufo* Familiar, no Jembesse.



Fonte: Jaqueline Silva, 2018.

Fotografia 9 – As dançarinas e a chefe de linha da Associação de *Tufo* Familiar.



Fonte: Jaqueline Silva, 2018.

*Faço referência aos escritos de Bruno Latour (2015) quando ele nos instiga, a partir da teoria ator-rede, a olhar para o que está além de oposição estrutura-indivíduo, dominante-dominado. Em suas palavras:*

Nem a determinação, nem a liberdade, nem a ação das estruturas, nem a ação individual são ingredientes do mundo; esses artefatos (no sentido de artifício supérfluo) foram introduzidos pouco a pouco, à medida que nos privávamos desses outros artefatos: os *faitiches*. Sem vínculos capazes de fazer-fazer, parecia razoável procurar em algum foro interior ou, no exterior, no mundo natural ou social, os motores para a ação. Devolva-nos os vínculos, e guarde a natureza, a sociedade e o indivíduo! Veremos quem conseguirá colocar com mais facilidade a cena do mundo em movimento. (LATOURE, 2015, p. 135-136, grifo do autor).

Aqui, não é o objetivo desenvolver a fundo os aspectos da teoria do autor<sup>6</sup>, mas sim trazer alguns pontos que ajudam a pensar nossas questões sobre como algo que faz-fazer.

O que esse argumento sugere é que talvez não seja profícuo procurar os sentidos do dançar nos ritos de iniciação ou nas associações em algo totalmente externo, forças morais da sociedade das qual o indivíduo tem pouco ou nenhum controle. Isso tem a ver com a ideia de que a dança apenas expressa valores morais de uma sociedade e que sua execução reforça esses valores. Tal concepção está presente nas abordagens de alguns autores na escola britânica sobre os rituais, entre os quais Edmund Leach (1995) e Evans-Pritchard (2005). Tampouco interessa inverter o polo de interpretação e pensar que esses sentidos seriam construídos em atitudes completamente autônomas dessas mulheres, a despeito das outras relações que circundam a prática do dançar.

Latour afirma que “aquilo que é possível engendrar com o faz-fazer, nada permite mais de obtê-lo quando o faz está de um lado e o fazer está de outro”. (LATOURE, 2015, p. 134). Assim, dançar e ser dançada não faz sentido quando as faces dessa dança — o corpo, o tambor, o canto, os conselhos — são vistos como partes separadas, ou que se relacionam hierarquicamente.

O autor continua:

“[...] com essa nova fórmula, eu não procuro mais dividir o que faz e o que é feito, o ativo e o passivo, uma vez que eu me coloco a percorrer uma cadeia de mediadores na qual nenhum mediador causa o próximo, mas na qual cada um permite ao seguinte tornar-se, por sua vez, origem da ação de, literalmente, “fazer causar” o seu sucessor. (LATOURE, 2015, p. 134-135).

Ora, são essas relações não hierárquicas entre música, dança e os conselhos que encontramos na experiência etnográfica junto à dança *tufu* e os ritos. Na prática do cantar, dançar e aconselhar vivenciada entre as pessoas *makuas*, encontramos mais relações que se

---

<sup>6</sup> Bruno Latour desenvolve os argumentos da sua teoria ator-rede principalmente em: LATOURE, Bruno. **Jamais fomos modernos**: ensaios de antropologia simétrica. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994; LATOURE, Bruno. **Reagregando o social**: uma introdução à teoria do ator-rede. Salvador: EdUFBA; Bauru, SP: EdUSC, 2012.

assemelham a espirais e cruzos, e menos setas e pirâmides que se sobrepõem uma por sobre as outras. Conversaremos mais sobre isso adiante.

\*\*\*

Dançar também é o que *tenho* feito. Mais que o lazer ou a profissão, é um compromisso que *tenho* com os coletivos, grupos e agremiações dos quais *fiz* e *faço* parte, com as mestras, alunas e amigas que *encontrei* pelo caminho. Como parte de um compromisso ancestral, *estou* há cerca de dez anos às voltas com o estudo das danças populares brasileiras. Esse termo engloba uma série de festas, movimentações, sambas, giros e rodas, que têm em comum uma pedagogia baseada na oralidade; entretanto, o aprendizado na dança se fundamenta no ver, no olhar, no sentir e no repetir. Ao aprender um novo movimento de dança, mais que verbalizar e descrever em palavras minuciosas o que a pessoa deve fazer, dar nome a cada movimento fracionado, ou criar e recriar contagens, nas danças populares, as mais velhas, responsáveis por ensinar, olham nos seus olhos e fazem o movimento ao seu lado, bem próximas, caminhando junto com a aprendiz, que, nesse momento, dança e é dançada.

## 2.2 ESTRUTURA DA TESE

Após as apresentações iniciais nos capítulos 1 e 2, *adentro* o terceiro capítulo abordando *meu* percurso de formação como antropóloga, no qual *ênfatiso* a dimensão da racialização dos corpos no trabalho de campo e suas reverberações na escrita etnográfica como um processo político e epistemológico. Na segunda parte deste mesmo capítulo, *atravesso* a Encruzilhada-Atlântico e *refaço* os caminhos da pesquisa em Moçambique.

No capítulo 4, *apresento* a definição de ritos de iniciação feminino makua com a qual *opero* neste trabalho e *adentro* a análise de duas cerimônias, em Angoche e em Nampula, ocasiões nas quais *ressalto* o percurso do ritual, as negociações envolvidas, e as movimentações corpóreas delineadas pelas participantes, com intuito de ressaltar a dimensão corporal do aconselhar.

*Trato* da dança nos ritos de iniciação e de como a tríade cantar-dançar-aconselhar pode ser vista em ação através dos *ikano*, que são os conselhos performados. Olhando para a forma como a cerimônia se organiza, vemos como se dá o que *tenho* chamado “ser dançada”, que é o processo de aprendizagem dos aconselhamentos pela dança.

*Adentro* o universo da dança *tufó* no capítulo 5, em que *apresento* as principais narrativas de origem e o modo como a ideia de conselho está presente no *tufó* desde sua formação, nas letras das músicas e nas movimentações que conformam a dança. Na segunda metade do capítulo, *analiso* canções e movimentações corporais que buscam ressaltar a dinâmica espiralar e ancestral que entendo como sendo o dançar e ser dançada.

Na conclusão deste texto, a proposta é trazer aspectos que apontam para a singularidade da dança *tufó* e a centralidade das movimentações do corpo nos ritos de iniciação, levando em conta a sua conexão com o tecido social.



Fotografia 10 – O retorno das *machambas*, em Nacala. Fonte: Iago Avelar, 2007

## CAMINHOS DE PESQUISA



### 3 CAMINHOS DE PESQUISA

#### 3.1 FORMAÇÃO DE UMA ANTROPÓLOGA NEGRA

*Sou* uma mulher negra, *nascida* em Itabira, no interior de Minas Gerais, mais nova de uma família de quatro irmãos. *Cursei* a graduação em Ciências Sociais, entre 2005 e 2009, na Universidade Federal de Minas Gerais, com uma turma de 35 alunas ingressantes, sendo uma das três pessoas negras. No prédio da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, que naquela época agregava, além das Sociais, os cursos de História, Filosofia, Comunicação Social, Filosofia e Psicologia, *conhecia* de vista todas as negras que ingressaram no mesmo ano que *eu*, e não passavam de dez. No mestrado, que *cursei* em Pernambuco, juntamente com uma aluna cabo-verdiana, éramos as únicas negras numa turma de 25. Apesar dessa parca representatividade, estudávamos populações negras como objeto desde as disciplinas de teoria clássica, em que líamos autores como E. Evans-Pritchard, Marx Gluckman e Victor Turner e outros, chamados de africanistas. Todos autores brancos. A ausência de autoras negras e do estudo da temática da raça e do racismo contrastava com a presença da temática negra como objeto nas ciências sociais brasileiras.

Esta questão começa a ser denunciada ainda nos anos 1980, mas alcança ressonância nacional nas discussões que culminam com a Lei de obrigatoriedade do Ensino de História e Cultura Indígena e Africana (Lei 10.639/2003) e com a Lei Nacional de Cotas (Lei nº 12.711/2012). Fica evidente que, numa política de inclusão racial, as pessoas negras devem estar presentes nas ciências sociais como pesquisadoras e autoras, assim como a temática das culturas africanas e afro-brasileiras e, numa perspectiva atual e contemporânea, e não como repositório de memórias do passado. Hoje, oito anos depois da implementação das cotas e de outras medidas de democratização do acesso ao ensino superior, percebemos um sensível crescimento da presença de negras como protagonistas na construção do conhecimento acadêmico. No entanto, é possível perceber também a existência de uma estratégia racista muito sutil que busca atrelar a pessoa negra à temática de estudo, como se ela só devesse se interessar por questões negras, reduzidas a um interesse militante, apaixonado e superficial.

Cito uma dessas situações: *fui* aluna do primeiro ano do programa de doutoramento do ISCTE/FSH da Universidade Nova de Lisboa, em 2015. No meu projeto, naquela oportunidade, *propus* investigar a rede de circulação do maracatu de baque virado na Europa, pois *me* intrigava

muito o interesse de europeus, portugueses, irlandeses, alemães, franceses, que nunca tinham vindo ao Brasil (e que por vezes nem pretendiam vir) pelos tambores e sons de uma manifestação tão peculiar que é o maracatu.

O maracatu de baque virado ou maracatu nação é uma prática surgida no estado de Pernambuco, no Nordeste no Brasil. Organizado como um cortejo real composto por rainha, reis, princesas e damas, possui relação estreita com o candomblé. Nas últimas décadas, o maracatu de baque virado, em especial sua expressão musical chamada de batucada, ganhou o mundo, e existem hoje mais de cem grupos percussivos de maracatu espalhados pelo Brasil, Estados Unidos, Canadá e diversos países da Europa, em contraste com 27 nações existentes em Pernambuco. *Participo* como dançarina, desde 2012, do Maracatu Nação Pernambuco, associação carnavalesca sediada em Olinda, onde *vivi* por quatro anos. O grupo trabalha desde 1990 a base coreográfica e musical das nações de maracatu numa linguagem de palcos, chamada de “estilizada”. Também *brinco* maracatu junto à Nação Estrela Brilhante do Recife, com sede no Alto José do Pinho, em Recife, desde 2017. E fora de Pernambuco, *participo* como brincante em grupos percussivos de maracatu e ministro esporadicamente oficinas de dança de maracatu e afoxé.

Ao relatar minha vivência para os professores portugueses, todos, em maior ou menor grau, *me* orientavam a estudar as brasileiras migrantes, ou falar sobre minha própria experiência de circulação e de dança, objeto que teoricamente naquele momento não *me* instigava nem um pouco. Para *mim*, era claro que o fato de afirmar que meus nativos eram ‘eles’ — o branco europeu — causava algum desconforto.

O questionamento a respeito do fato de grupos subalternos habitarem sempre o lugar de ‘nativos’ na antropologia é feito já há alguns anos, como demonstram Marcus e Fischer (1986) e Clifford e Marcus (1986), entre outros. Na antropologia brasileira, *destaco* o pioneirismo de Lélia Gonzales (1984), ao abordar os cruzamentos entre racismo e sexismo na cultura brasileira, sendo a primeira autora a apontar tanto para a especificidade do lugar social das mulheres negras quanto para o desconforto que o apontamento do racismo e da exclusão causa às ciências *brancas* sociais. O seu texto mais conhecido, “Racismo e sexismo na cultura brasileira”, foi apresentado na reunião do Grupo de Trabalho “Temas e Problemas da População Negra no Brasil”, no IV Encontro Anual da Associação Brasileira de Pós-graduação e Pesquisa nas Ciências Sociais (ANPOCS), em 1980. Esse encontro é conhecido ainda hoje como um dos mais importantes e também mais elitistas das ciências sociais brasileiras, ocupado predominantemente por brancos e homens. Não é de se estranhar o fato de esse e outros textos

de Lélia terem sido apagados dos cursos de graduação e pós-graduação do Brasil por mais de 20 anos. No texto em questão, ela afirma, categoricamente, que o “lixo vai falar. E numa boa”. O *lixo* somos nós, mulher negras.

*Recordo* também o importante trabalho de Janaína Damaceno Gomes (2013), a respeito da intelectual Virginia Bicudo<sup>7</sup>. Em sua tese de doutorado, a autora fala sobre como o interesse por pesquisar a primeira brasileira que se debruçou sobre o tema das relações raciais no Brasil foi visto inicialmente como algo que se restringia à sua semelhança com o fenótipo da autora. Virginia Bicudo e Janaina Damasceno são mulheres negras.<sup>8</sup>

*Questiono* até que ponto trazer para o texto experiências pessoais não seria ceder a uma estratégia racista e elitista do conhecimento acadêmico branco que só consegue enxergar as mulheres negras como objeto e não como autoras e produtoras de conhecimento — uma intelectual que pode versar sobre os mais diversos temas, inclusive sobre os locais de poder e de privilégio. Ao mesmo tempo, diversas experiências de campo que *vivi* em minha trajetória de formação em ciências sociais e antropologia *me* mostraram que o fato de ser uma mulher negra trazia limites e possibilidades muito específicas, e que essas precisavam urgentemente ser explicitadas<sup>9</sup>. Pelo contrário, *sentia* que a minha presença em campo era o oposto daquilo que era esperado do corpo de um cientista — homem, branco, de meia idade.

Sabe-se que o Brasil é um país estruturalmente racista, machista e classista e que a diferença de traços físicos *me* coloca num lugar específico, interseccional (CRENSHAW, 1991, 2012), composto pelo cruzamento, principalmente, dos marcadores de raça, classe e gênero, entrecruzados ainda com outros marcadores, como minha origem de classe baixa em uma cidade interiorana e minha afiliação religiosa.

Diante dessas questões, *eu me questiono* sobre como abordar, no texto etnográfico, as questões próprias do fato de ser uma mulher negra sem restringir ou objetificar meus interesses

---

<sup>7</sup> Virgínia Leone Bicudo (1910-2003) foi pioneira no debate de estudos raciais no campo clínico da psique humana. Foi diretora por 14 anos do Instituto de Psicanálise da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo e uma das fundadoras da Sociedade de Psicanálise de Brasília.

<sup>8</sup> Aqui *eu anuncio* uma discussão que será retomada ao final deste capítulo, a respeito do atravessamento entre a questão racial e o trabalho de campo. Por hora, vale ressaltar o pioneirismo de Janaina Damasceno nas Ciências Sociais brasileira em apontar, na sua pesquisa, como sua admiração pelo trabalho de Virginia Bicudo estava além de uma identificação fenotípica.

<sup>9</sup> *Refiro-me* aqui também as experiências vividas fora do eixo acadêmico, como consultora de projetos. *Trabalhei* durante quatro anos com comunidades impactadas pelo desastre ocasionado pelo rompimento da barragem de Fundão, na cidade de Mariana, em Minas Gerais. Ao longo desses anos *presenciei* diversas situações de machismo e racismo protagonizada por parte de colegas de trabalho quanto por consultores, promotores e representantes de movimentos sociais como o MAB Nacional, que, no período e na região onde *eu* tinha maior contato, o estado do Espírito Santo, ainda hoje é ocupado predominantemente por pessoas brancas e que não eram de fato os atingidos pelo desastre.

de pesquisa, minhas interlocutoras, ou a *mim* mesma. Se alguma denúncia poderá ser feita a partir dessas reflexões, diz respeito à existência de formas específicas e sofisticadas de exclusão do sujeito e do saber científico, que partem do cruzamento de diversos marcadores de desigualdade que, no caso em questão, cruzam o machismo com o racismo.

*Questiono*, ainda, como essas formas de exclusão se relacionam com a posição de contestação e enfrentamento em que uma mulher negra se coloca simplesmente ao ocupar o lugar de pesquisadora, com as limitações sofridas e as soluções possíveis dos dilemas de pesquisa. Na direção apontada por Haraway (1995), que fala da produção de ciência como algo localizado, *acredito* que as teorias do conhecimento devam discutir a interseccionalidade na medida que tais percepções são uma questão central para a crítica feminista a respeito da ideia hegemônica de ciência.

Neste processo de escrita, foi fundamental a leitura de bell hooks (2019b, 2020) e sua defesa da articulação entre o político e o pessoal como forma de questionar a voz neutra acadêmica. Segundo a autora, que adotou como pseudônimo uma variação do nome da sua bisavó materna escrito apenas com letras minúsculas, a escrita em tom quase conversacional adotada por ela não diz respeito a posições fixas sobre identidade e referências culturais, mas sim a uma postura política que permite abordar assuntos sobre os quais mulheres negras têm pouca — ou nenhuma — oportunidade de dizer, e menos ainda de serem ouvidas. Vejamos:

Falar se torna tanto uma forma de se engajar em uma autotransformação ativa quanto um rito de passagem quando alguém deixa de ser objeto e se transforma em sujeito. Apenas como sujeito é que nós podemos falar. Como objetos, permanecemos sem voz - e nós, seres definidos e interpretados pelos outros. (hooks, 2019b, posição 406-409).

Se a teoria da interseccionalidade foi elaborada por uma teórica americana, *ressalto* uma perspectiva nascida de uma América Africana, a América Ladina, lugar onde as relações entre o Brasil e a África se encontram mais espessas (GONZALES, 1984). Portanto, a proposta é ir além da teoria da interseccionalidade e tentar se entender a partir da noção *amefricanizada* das intersecções – as encruzilhadas ou *cruzos*. Nas palavras de Leda Martins, intelectual e Rainha Conga do Rosário do Jatobá:

A noção de encruzilhada, utilizada como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos preceitos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim. (MARTINS, 2002, p. 73).

Substantivo feminino, encruzilhada é sinônimo de dilema, um lugar que torna difícil tomar uma decisão; apuro. Não saber o que fazer, que decisão tomar. Encruzilhada é também o

lugar onde pontos de vista se chocam, colidem, vindos de avenidas diferenciadas. O lugar-encruzilhada é, por definição, um espaço de tensão.

*Encaro* nessa tese o fato de me situar entre a música e a dança, o Brasil e a África, entre formas múltiplas de se entender mulher negra, entre temas de uma dada antropologia clássica como ritual e métodos etnográficos, e entre questões de uma ciência em emergência, ou urgência, onde corpos subalternos reivindicam o direito de contar a própria história. *Me situo* também na encruzilhada entre o orgulho e o estigma de ser uma mulher negra da primeira turma de cotistas do Programa de Pós-graduação em Antropologia na UFMG, no ano de 2017, momento em que *estive*, junto com outros dois colegas, *sujeita* a uma série de violências por parte de certo grupo de alunas e professoras contrárias a política de cotas e ao processo de redistribuição de bolsas de pesquisa, mudança que consideramos como essencial e complementar a uma política efetiva de inclusão e permanência na universidade. *Trago* aqui algumas palavras da compositora e autora baiana Luedji Luna (LUEDJI..., 2016, n. p.) sobre o corpo da mulher negra no mundo, e a sensação de carregar esse corpo em contestação:

*E Je suis ici, ainda que não queiram não  
Je suis ici, ainda que eu não queira mais  
Je suis ici agora  
Cada rua dessa cidade cinza, sou eu  
Olhares brancos me fitam  
Há perigo nas esquinas...<sup>10</sup>*

Nessa ocasião, que marca meu retorno como doutoranda a FAFICH<sup>11</sup>, *estive* de frente com as estratégias nada sutis que a branquitude utiliza para se manter estável, reticente às mudanças estruturais impulsionadas pelo ingresso de corpos que durante anos figuraram o lugar de objetos de pesquisa na antropologia, o dito pacto narcísico de que fala Aparecida Bento (2002). As memórias dos episódios de racismo vividos na graduação retornam e, junto com o cansaço, veio a vontade de desistir.

No entanto, a encruzilhada é também o lugar onde se fazem as oferendas para Exu. Segundo a ciência de uma das religiões afro-brasileiras, o candomblé, quem toma conta das encruzilhadas é Exu, orixá da comunicação, da ordem e da disciplina. Entre dois mundos, dos orixás e das pessoas, nada se faz no candomblé sem se pedir licença a ele. Trabalhar com Exu é arriscado. Exige atenção, ouvido e olhar atento. Alguns acreditam que ele pode tornar-se

<sup>10</sup> Música “Um corpo no mundo”. Autoria e interpretação de Luedji Luna. Álbum de mesmo nome. Produzido por Sebastian Notini. Gravado por ybmusic. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V-G7LC6OzTA&t=7s>.

<sup>11</sup> Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas, onde cursei Ciências Sociais, fui professora de Antropologia do Departamento de Antropologia e Arqueologia, e doutoranda.

vingativo e perigoso caso não tenha suas vontades aceitas. Outros dizem que Exu carrega em si algo de humano e, por isso, seria vaidoso. Tratar com o rei das encruzilhadas é difícil e ao mesmo tempo necessário. Exige respeito.

Ao tomar a encruzilhada como *locus* de produção das questões que serão trazidas neste trabalho, *assumo* riscos. Não *escolho* um público, um alvo, ou um campo de estudos específicos sob o qual *irei* me situar. Não *separo* minha trajetória pessoal do texto. *Exponho* dores e limitações, meu deslumbramento e meus medos por ter pisado a primeira vez em solo africano, *exponho* meu corpo negro, *que “tem cor, tem corte, e a história do meu lugar”* (LUEDJI..., 2016, n. p.), como nos ensina novamente a poesia de Luedji Luna.

*Corro* o risco de receber críticas de ambos os lados, se é que faz algum sentido dizer que a construção de um saber antropológico precisa se anunciar como pertencente a determinado lado. *Posso* ser acusada de estar criando monstros ou espantalhos. Fazer espantalho seria construir algo que dá medo... ou que se propõe a impactar, mas que no fundo não tem uma base sólida, pois não se trata de algo que seja de fato amedrontador. Mas o que causaria medo à antropologia ou as antropólogas?

Talvez cruzar saberes e linhas ou abrir janelas que não serão fechadas seja algo que caminhe em direção à impureza. *Lembro* aqui um poema de Audre Lorde, citada por bell hooks, sobre medos e possíveis acusações:

[...] e quando falamos teremos medo  
de nossas palavras não serem ouvidas  
nem bem-vindas  
mas quando estamos em silêncio  
ainda temos medo.  
É melhor falar então. (LORDE apud HOOKS, 2019b, posição 166).

Portanto, não *busco me* precaver de críticas, mas sim apontar que o tom da escrita, os múltiplos assuntos abordados e o fato de deixar algumas (ou diversas) portas abertas é, neste caso, uma escolha de uma pesquisa em processo que assume a subjetividade como uma posição política e a corpografia como método.

### 3.2 DIMENSÃO RACIAL E CORPOREIDADE NA EXPERIÊNCIA ETNOGRÁFICA

Existe hoje uma geração de pesquisadoras nas ciências sociais e humanas que pensa o tema da racialização dos corpos durante o trabalho de campo. Se não somos as primeiras, e por

isso *devo* aqui reverenciar e agradecer pelo caminho aberto por minhas mais velhas<sup>12</sup>, o contexto político e educacional dos últimos dez anos traz um novo elemento a essa gira. Uma das consequências das políticas de ações afirmativas e das ações de expansão universitária é o fato de que, pela primeira vez na história, pessoas negras estão em maior número nas universidades públicas brasileiras. Apesar de um forte movimento contrário à democratização do acesso ao ensino superior, que ganhou força nos últimos anos com a ascensão do movimento fascista no Brasil e a eleição de um presidente da República misógino e racista<sup>13</sup>, que dá margem à manutenção de posturas autoritárias e elitistas, vozes negras insubmissas se insurgem e declaram: não *somos objetos*, *somos* as autoras da *nossa* própria experiência.

No campo da antropologia, a possibilidade da neutralidade na produção do conhecimento é refutada desde os anos 1960, impulsionada pela crítica feminista. Diversas autoras questionam o silêncio a respeito das condições de elaboração da pesquisa, a relação entre pesquisadora e as pessoas do campo e a supremacia do sujeito masculino. Lila Abu-Lughod (2012) e Marilyn Strathern (2009) são autoras com importantes contribuições nesse sentido. No entanto, no trabalho dessas autoras permanece um grande silêncio sobre a questão racial e como isso interfere na pesquisa etnográfica<sup>14</sup>.

Um ponto que precisa ser *escurecido* com atenção: pesquisadoras brancas não são pessoas a-raciais, por mais que uma grande maioria ainda insista em se colocar dessa forma, ou melhor, em não se colocar. *Vejo* uma ampla produção das ciências humanas realizada nos mais diversos contextos no Brasil, inclusive em espaços majoritariamente negros, como terreiros, afoxés e maracatus, em que as autoras apagam o fato de serem brancas e deixam de evidenciar quais são as limitações, possibilidades e questões advindas disso.

Pensar a dimensão racial de uma pesquisadora em Moçambique, por exemplo, envolve compreender categorias locais que relacionam a noção de "estrangeiro" a "branco", e a determinados tipos de comportamento, como "ter dinheiro", "realizar trabalho humanitário", "ser patrão, ou *boss*", "não se adaptar à comida local e possivelmente passar mal", de acordo com os entendimentos locais de comportamentos considerados como sendo de pessoas brancas.

---

<sup>12</sup> Refiro-me aqui especialmente ao trabalho de Luena Pereira (2005) que desenvolveu entre 2000 e 2005 sua tese de doutorado em Antropologia Social sobre política e religião na cidade de Luanda, em Angola. Neste trabalho ela reflete sobre o fato de ter sido reconhecida em Angola como mestiça e quais foram as consequências disso para o desenvolvimento do seu trabalho de campo.

<sup>13</sup> Refiro-me à eleição de Jair Bolsonaro em 2018.

<sup>14</sup> Noutra direção, Kangule Munanga aponta, no final dos anos 1980, a relação entre raça e antropologia, no entanto sem adentrar com profundidade nas análises de gênero.

Cabe pensar: se a estrangeira for negra, ou uma indígena ou um homem negro, os comportamentos esperados seriam os mesmos? “Tal comportamento ou cuidado estaria sendo direcionado a mim porque *eu* sou uma estrangeira ou porque sou uma estrangeira branca”? Em locais onde é possível conviver com outras pesquisadoras, ou mesmo através da bibliografia, é possível aguçar o olhar, não negar a raça e perguntar: os escritos e os caminhos de pesquisa de tal pessoa podem me ajudar a pensar outras relações raciais que *eu* não vivo? Existe uma leitura positivada ou negativada sobre ter a pele escura ou clara em Moçambique? E se sim, aos olhos de quem? Essas são perguntas que podem ser feitas num trabalho de campo que reconheça a raça para além do seu ranço essencialista, restritivo e biologizante, observando-a como realidade social que orienta o modo como as pessoas leem e são lidas pelas outras, lembrando que, no continente africano e na diáspora, essas questões se dão em termos distintos, mas não opostos. É preciso enxergar a raça tanto a partir das categorias locais<sup>15</sup> quanto a partir das categorias do local de origem das sujeitas, pois tudo isso se encontra no corpo das pesquisadoras e no momento da escrita.

---

<sup>15</sup> A percepção sobre raça em Moçambique é bastante complexa e repleta de tensões. Algumas autoras que abordam o assunto: ZAMPARONI, Valdemir. As "escravas perpétuas" & o "ensino prático": raça, gênero e educação no Moçambique colonial, 1910-1930. **Estudos afro-asiáticos**, Rio de Janeiro, v. 24, n. 3, p. 459-482, 2002.; ZAMPARONI, Valdemir. O colonialismo e a criação de raças e identidades em Lourenço Marques, Moçambique. In: SANSONE, Lívio (org.) **Memórias da África: patrimônios, museus e políticas das identidades**. Salvador: EDUFBA, 2012. p. 147-176; THOMAZ, Omar Ribeiro. "Raça", nação e status: histórias de guerra e "relações raciais" em Moçambique. *Revista USP*, São Paulo, n. 68, p. 252-268, dez./fev. 2006; MALOA, Joaquim. Relações raciais em Moçambique: uma nota introdutória. **Cadernos CERU**, São Paulo, v. 27, n. 2, p. 96-106, dez. 2016. Uma perspectiva crítica muito interessante sobre o tema é presente na música, de autoria do rapper moçambicano Azagaia “Cão de Raça”, Álbum Cubaliwa, de 2013. AZAGAIA feat. Guto: cães de raça [S. l.: s. n.], 2015. 1 vídeo (5 min). Publicado pelo canal Underground Lusófono. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BJ6-dxCMdks>.



Fotografia 11 – Aprendizado, no ensaio da Associação Nikholane.



Fonte: Jaqueline Silva, 2017.

Pensar em raça sem se ater ao fato de que não existe nada no nível cultural ou biológico que determine o que chamamos de branco, negro, *mulungu ou mulata*, é o grande desafio dessa perspectiva. Ainda: é levar em conta que, ao cabo, a perspectiva da raça pode aprisionar a complexidade do ser e de um indivíduo na falsa imagem de um grupo, fato que autoras como Schucman (2014) e Cida Bento (2002), afirmam ser um dos principais “medos brancos”, quando estes se recusam com veemência a se verem de forma racializada. No entanto, não podemos mais negar que, historicamente, temos anexados aos nossos corpos vantagens e desvantagens sociais que funcionam como prisões. Parafraseando Franz Fanon (2008), para podermos superar a prisão da raça, é preciso primeiro entender a raça.

Pensar a dimensão racial e corporeidade na experiência etnográfica me leva também a chamar atenção para as consequências epistemológicas e políticas do silêncio da branquitude e

do pacto narcísico no nível institucional. A *antropologia branca* cria espaços fechados em departamentos de pesquisa nas universidades, defende seus pares e se cita mutuamente, contribuindo, entre outras coisas, para fortalecer seus pontos de vista e para abafar recorrentes situações de racismo institucional.

*Ouso* aqui dizer que não surpreende que a permanência de um núcleo duro e elitista das ciências sociais brasileiras ainda hoje, no momento de escrita deste parágrafo tenha grande resistência em discutir com profundidade o seu próprio racismo. Permanece intacta a sensação de privilégio nas torres de marfim, que nós, cotistas negras, indígenas, quilombolas, faveladas, pixamos, escalamos e depredamos.

Para exemplificar esse comportamento da branquitude, *trago* aqui Beatriz Nascimento, que fez seu trabalho de campo nos anos 1960 e 1970 em Angola e no Senegal. Poetisa, militante e historiadora, Beatriz questionava o quanto era problemático que a história brasileira fosse até então escrita apenas por mãos brancas<sup>16</sup>. Dedicou anos de sua vida à pesquisa sobre quilombos, e ainda hoje é pouquíssimo citada pelas grandes pesquisadoras brancas do tema, que são reconhecidos como clássicos no Brasil e que fizeram suas carreiras pesquisando *terras de preto*. Mulher e negra, Beatriz Nascimento não é citada pelos grupos de trabalho de quilombo de grandes associações, como a Associação Brasileira de Antropologia (ABA), que tem uma coletânea publicada sobre quilombos, nem como crítica, por possíveis essencialismos, como tantas outras historiadoras lidas e criticadas. Aliás, todo trabalho publicável está aí para ser passível de crítica. Mas, para tal, ele precisar ser reconhecido como “lível”.

Além da ampliação de direitos da mulher negra, um dos objetivos que o feminismo negro e interseccional busca realizar, desde os anos 1980, com os escritos de bell hooks, Luiza Bairros, Lélia Gonzales, Sueli Carneiro, para citar apenas alguns nomes, é a ampliação das perspectivas da pesquisadora em relação ao contexto a ser trabalhado. São corporeidades que se encontram, e que não pairam sobre uma encruzilhada em que relações de gênero, raça e classe estão suspensas, por mais que elas se deem de forma bastante diferentes no Brasil e em Moçambique. Diversas formas de pensar raça, cor de pele e cabelo, classificações de classe, distintas, relações com dinheiro e poder, gênero, senioridade e parentesco: tudo isso está em *cruzo* no momento do encontro etnográfico.

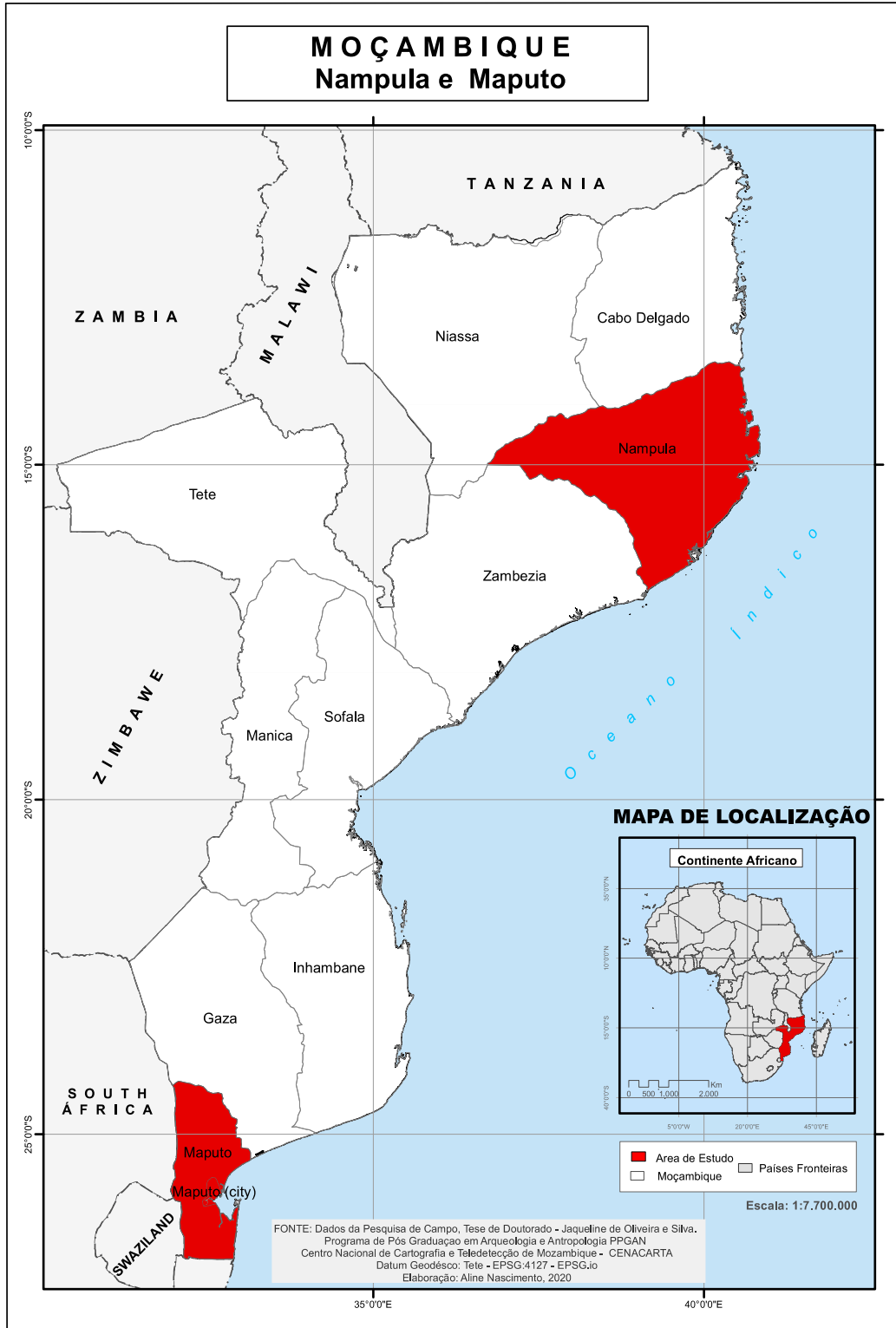
---

<sup>16</sup> BEATRIZ Nascimento: “a história brasileira é escrita por mãos brancas”. [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal Vide Revolução. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-LhM1MaPE9c>. Acesso em: 23 de out. 2020.

3.3 LUGARES

3.3.1 Moçambique

Mapa 1 – Nampula e Maputo em destaque no mapa de Moçambique.



Fonte: Cenacarta. Elaborado por Aline Nascimento, 2020.

Situada na costa oriental da região austral da África, ao norte, Moçambique faz divisa com a Tanzânia; ao noroeste, com Malawi, Zâmbia e Zimbábue; ao sul, com África do Sul e Suazilândia. Banhado pelo Oceano Índico, o país possui 129 distritos divididos em 11 províncias: Niassa, Cabo Delgado, Nampula, Zambézia, Tete, Manica, Sofala, Inhambane, Gaza, Maputo e Maputo-cidade. Sua população total é de 28,861 milhões de habitantes, dos quais 15,061 milhões são mulheres<sup>17</sup>.

A região onde hoje se encontra Moçambique está dentro da área linguística *bantu*. De acordo com Nei Lopes (2011), a palavra “[...] designa o amplo grupo de línguas e dialetos [...] falados na África central, centro-ocidental, austral e em parte da África oriental.” (LOPES, 2011, p. 101). Sua origem seria o centro do continente entre os atuais Chade e República Centro-Africana. O termo foi usado pela primeira vez ainda em 1862 para caracterizar os modos de falar nos quais a palavra que nomeia as pessoas é, usualmente, o termo “[...] *ba-ntu* (singular, *mu-ntu*) sendo *ntu* o radical e *ba*, o prefixo indicativo de plural” (LOPES, 2011, p. 101). O vocábulo pode ser usado nas formas flexionadas, *banto*, *banta*, *bantos*, *bantas*, ou sem flexões, *bantu*.

Quando *chego* a Moçambique, em novembro de 2017, as danças *makuas* não fazem parte dos interesses de pesquisa<sup>18</sup>. Na ocasião, inicialmente, *estava interessada* em pesquisar a revitalização de práticas consideradas *da cultura*, em virtude das transformações ocasionadas pela implantação e ampliação do Corredor de Nacala, na província de Nampula, no esteio do caminho que várias pesquisadoras do LACS<sup>19</sup> tinham traçado. *Tinha* um interesse específico em *me* aproximar dos instrumentos musicais e das danças chamadas de tradicionais e *entender* como eles porventura atuariam nesses processos de revitalização. *Sabendo* que havia em Maputo, no bairro da Mafalala, uma expressiva população migrante oriunda da região de

---

<sup>17</sup> Dados do Instituto Nacional de Estatística. Disponível em: <http://www.ine.gov.mz/operacoes-estatisticas/censos>. Acesso em: 2 dez. 2019.

<sup>18</sup> Como mencionei anteriormente, fui aluna do curso do primeiro ano do doutorado em Políticas da Cultura e Museologia, pela Universidade Nova de Lisboa em parceria com o ISCTE/IUL, onde comecei a desenvolver uma pesquisa a respeito das dimensões de transe e sacralidade que envolvem as alfaias do maracatu de baque virado, tendo como pano de fundo a sua circulação para além do seu contexto religioso, como os terreiros de matriz africana. Interrompi o curso em 2016 na impossibilidade de prosseguir com a pesquisa sem financiamento. Ingressei no Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Minas Gerais com um projeto, ainda nessa direção. No entanto, após o convite do professor Eduardo Vargas para integrar a pesquisa a respeito das transformações na região norte de Moçambique em torno da expansão do corredor de Nacala (Inscrição - AULP - Edital nº 33/2012. Pró-Mobilidade Internacional de Brasileiros. Associação das Universidades de Língua Portuguesa, CAPES/AUL, através de um acordo firmado entre a Universidade Federal de Minas Gerais e a Universidade do Lúrio (UniLúrio), em Moçambique), começo a delinear o projeto que culminou na presente tese de doutorado.

<sup>19</sup> Laboratório de Controvérsias Sociotécnicas, na UFMG.

Nampula, província onde se localiza a cidade de Nacala, *procuro* conhecer esse bairro como uma forma de iniciar a aproximação com o que seria essa ‘cultura *makua*’.

Quando *cheguei* na Mafalala e *conheci* a famosa senhora Saquia Rachide, a ‘Mama Saquia’, da Associação *Tufo* da Mafalala, *tentei* com alguma dificuldade *me* comunicar com ela, pois *eu* ainda não entendia bem o português moçambicano. *Disse* de maneira um tanto atrapalhada que *queria* conhecer a ‘a cultura das mulheres *makuas*’. *Tentando me* explicar melhor, *continuo*: “queria conhecer suas músicas, suas danças, os instrumentos musicais”. Mostrando-se muito aberta e interessada em *me* ajudar, Saquia disse: “*Aqui você vai ver música de batuque sim, no Tufo da Mafalala. Mas, você quer ver a força da mulher makua? Você só vai saber isso se ver os nossos rituais. É lá que tocamos e dançamos. Esses batuques são muito importantes para a mulher makua*”.

As narrativas em torno dos ritos de iniciação não são um consenso. Em materiais produzidos por ONGs, associações internacionais e pela mídia, é atribuída aos ritos uma série de consequências negativas, como a causa dos casamentos prematuros e a perpetuação da submissão da mulher e do controle de seu corpo pelos homens<sup>20</sup>. Estas narrativas ressoam políticas estatais de regulação do corpo feminino que existem desde o período colonial, passando pelo estado socialista pós-independência, que considerava que os ritos deveriam ser superados em prol da imersão da “nova mulher moçambicana”, cuja libertação era condição para emergência do país moderno que estava se erguendo, como demonstram Osmundo Pinho (2015) e Isabel Casimiro (2001).

A questão levantada na obra de Osório e Macuácuá (2013), na esteira da defesa dos direitos humanos e da igualdade de gênero, é que essa expertise sexual das mulheres seria apenas mais um aspecto da dominação masculina. Essa hipótese *me* parecia destoar muito da maneira como minhas interlocutoras abordavam esses assuntos e do tom de cumplicidade,

---

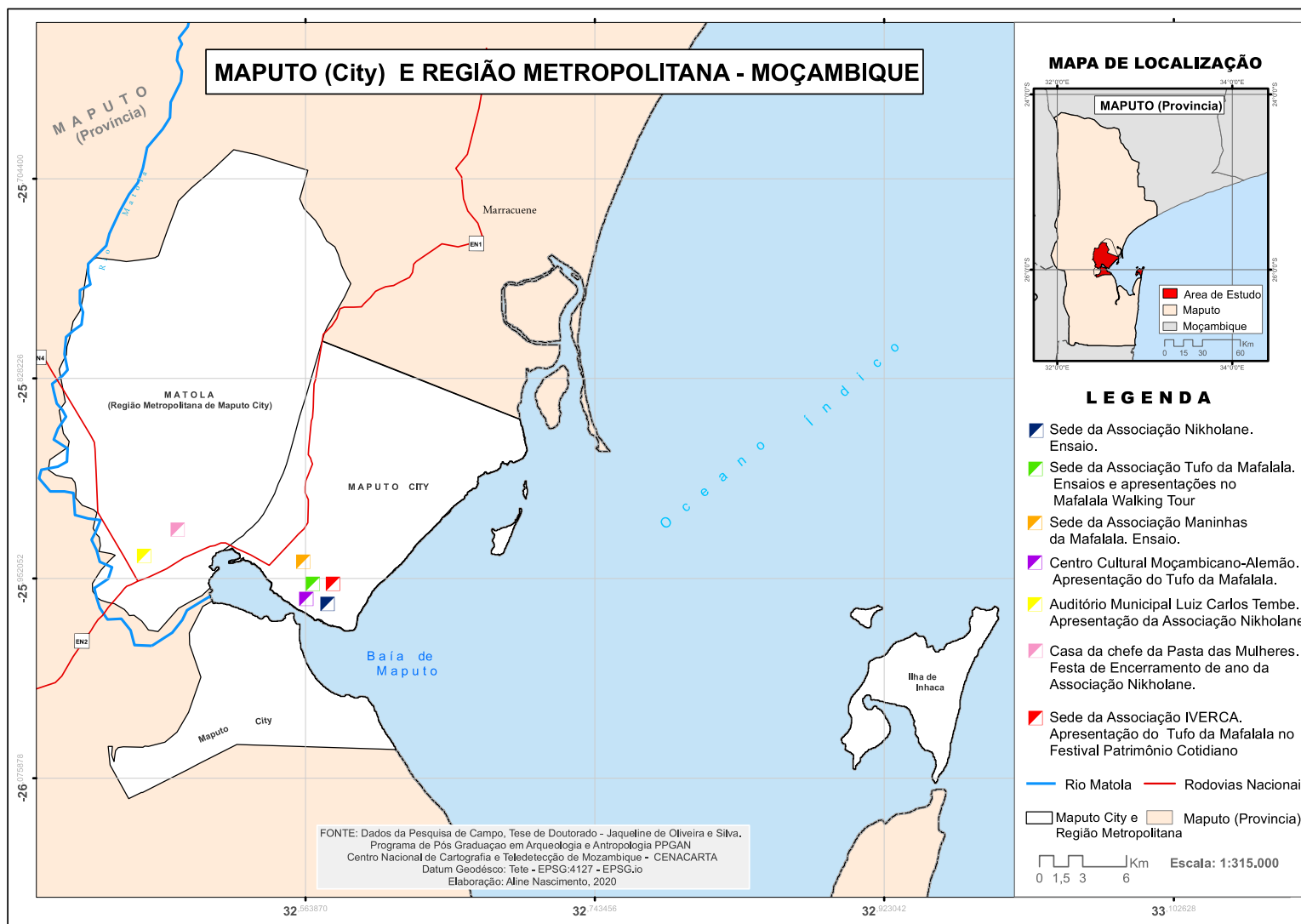
<sup>20</sup> A WLSA (Women and Law in Southern Africa Research and Education Trust) está em Moçambique desde os anos 1990, é uma das ONGs que faz uma severa campanha contra os ritos de iniciação. A publicação citada, de Conceição Osório e Ernesto Macuácuá (2013), foi produzida por esta associação. A UNICEF, importante agência das Nações Unidas que atua na proteção das crianças, possui uma atuação contundente que relaciona os ritos ao casamento prematuro e ao abandono escolar, como podemos ver no texto “Situação do adolescente e normas sociais em Moçambique”, publicado em <https://www.unicef.org/mozambique/adolescente-e-normas-sociais> e também nesta reportagem, de autoria de Ouri Pota: <https://news.un.org/pt/story/2018/02/1609711>. Nessa reportagem, encontramos o seguinte trecho: “O nosso desafio é fazer com que as comunidades sintam que o rito de iniciação é uma violação aos direitos das crianças. Muitas vezes o rito de iniciação conduz aos casamentos prematuros. O nosso trabalho é realmente fazer com que o parlamento aprove a lei contra os casamentos prematuros, fazer a sua divulgação principalmente para as comunidades do Norte do nosso país”. Falaremos mais sobre o tema no capítulo seguinte.

alegria e divertimento que *presenciei* nos ritos que *irei* descrever, nos quais impera uma noção de poder ou de saber-poder feminino.

A ideia de uma falsa consciência e de um falso empoderamento proposta Osório e Macuácuá (2013) não condiz com a experiência que *vivi* em campo, assim como também não condiz com as leituras de outras etnografias, como as de Arnfred (2004, 2015), de Segone Cossa (2014) e de Assunção (2018), que ressaltam o lugar de socialização e de brincadeira que o rito ocupa no cotidiano feminino. A autora dinamarquesa Signe Arnfred, baseada em cerca de dez anos de trabalho de campo no norte de Moçambique, chega a sugerir que o controle da mulher sobre a sexualidade seria uma faceta do poder feminino dentro das relações de gênero.

Assim, se o que alguns viam como signo de opressão e dominação, para Mama Saquia era visto como força, era necessário *me* ater a outras narrativas e, principalmente, a outras experiências, que dessem conta também do que *eu* tinha vivido em campo junto das minhas interlocutoras. As encruzilhadas percorridas *me* fizeram atentar para vozes que foram silenciadas por macronarrativas brancas e masculinas. *Busco* perceber a forma com que o corpo feminino lida com essas contradições e entender onde e por que, se para alguns agentes externos esses momentos são lidos como causas da opressão feminina, para minhas interlocutoras, o momento de dançar e ser dançada, é percebido como um momento de força.

Mapa 2 – Maputo (City) e Região Metropolitana (Moçambique).



Fonte: Cenacarta. Elaborado por Aline Nascimento, 2020.

### 3.3.2 Maputo

A capital Maputo é a maior cidade do país, localizada no sul de Moçambique, próxima à divisa com a África do Sul. A cidade, que já foi chamada de Lourenço Marques, passou a ser capital colonial em 1898, substituindo a Ilha de Moçambique. Manteve o estatuto após a independência do país e passou a ser designada Maputo a partir de 1976.

De início, para *mim*, Maputo foi marcada pelos excessos. A beleza da cidade e das pessoas se somava à imensidão de informações, cores e cheiros. *Sentia* adentrar num campo de estudos saturado, não só especificamente o bairro da Mafalala — onde *concentrei* minha pesquisa —, mas em toda a cidade repleta de pesquisadoras de diversas nacionalidades.

*Senti* que as questões que *me* inquietavam nesse primeiro momento tinham pouca ressonância na bibliografia que conhecia a respeito de Moçambique, em especial pelo fato de o conhecimento produzido sobre o continente africano ser protagonizado pela antropologia *branca* e outras ciências *brancas* sociais. Na esteira da crítica decolonial, a ênfase que *coloco* tem como objetivo questionar o modo não racializado como a branquitude e a ciência produzida por ela se vê. Se, como afirma Franz Fanon (2008), o homem negro não é um homem, ou como afirma Sojourner Truth (apud RIBEIRO, 2016), ela também não é uma mulher, mas uma mulher negra, por que não fazemos o exercício contrário e racializamos também o conhecimento produzido pelas pessoas brancas? Conforme diz Grada Kilomba:

Quando acadêmicas/os brancas/os afirmam ter um discurso neutro e objetivo, não estão reconhecendo o fato de que elas e eles também escrevem de um lugar específico que, naturalmente, não é neutro nem objetivo ou universal, mas dominante. É um lugar de poder. [...] Vale lembrar que a teoria está sempre posicionada em algum lugar e é sempre escrita por alguém. (KILOMBA, 2020, p. 58).

Em Maputo, aprender a andar nas ruas, localizar os espaços, entender o sotaque e *me* fazer ser entendida, compreender os códigos de vestimenta e mensurar os valores em dinheiro foram os principais desafios dos primeiros dias. A mobilidade na cidade não é simples: o transporte público é feito em *chapas*, vans ou kombis, ou *mylove*, parente distante do “lotação” brasileiro, que não são nem um pouco convidativos para as mulheres, pois os relatos de abuso nesses veículos são frequentes. Quem tem carro se desloca sempre com ele, e as pessoas de classe baixa são as que andam a pé. Aprender a lidar, ou melhor, minimizar o desconforto



causado com o assédio nas ruas foi um desafio<sup>21</sup>, assim como lidar com a ausência feminina nos espaços públicos como seminários e palestras, e até em bares e shows.

Na primeira semana em que estava em Moçambique, *participei* de um seminário organizado pela Associação IVERCA<sup>22</sup> chamado “Patrimônio Cotidiano”. Durante a abertura, além do extremo formalismo, que passa distante dos ares despojados (e por vezes desorganizados) das faculdades de ciências humanas no Brasil, *fiquei* bastante impressionada com a ausência feminina, mesmo quando a pauta eram questões que diziam respeito às mulheres, como a Associação *Tufo* da Mafalala. No dia da abertura, o público circulava em torno de 35 homens e 7 mulheres, proporção que se manteve nos demais dias. Após este evento, retornando para a casa a pé, *contei* novamente quando entrei no KFC<sup>23</sup>: 15 homens e 3 mulheres estavam no restaurante. Além de *mim*, que estava sozinha, as outras duas estavam acompanhadas por algum homem.

Pensava inicialmente que, se as mulheres não estão nestes locais é porque deve haver algo de errado ou de inseguro, depois *compreendi* que as coisas não eram tão simples e que possivelmente teriam a ver com os códigos que relacionam gênero a certos comportamentos públicos vividos em Maputo, que enunciam, por exemplo, que “sexta feira é dia dos homens” e grupos de mulheres desacompanhadas não são bem vistas em locais públicos, principalmente bares. As estrangeiras são exceção: em espaços artísticos como a Associação dos Músicos e o Núcleo de Arte, é possível ver mesas apenas ou com a maioria de mulheres. Mas ocupava um lugar liminar, sendo negra (aqui no Brasil) ou *mulata* (de acordo com as moçambicanas), não era imediatamente identificada como estrangeira e minha presença, sozinha ou com uma amiga, causava um visível desconforto público, especialmente nos homens, que não se furtavam a oferecer insistentemente bebidas ou o pagamento de algum outro item no bar.

Uma questão que precisa ser ressaltada é que os índices de criminalidade e violência contra a mulher em Maputo não são maiores que nas grandes cidades do Brasil, fato que não diminuía minha sensação de insegurança, em virtude da série de beijinhos, pedidos pelo número de telefone e “ois” e “olás” que *ouvia* até quando *ia* ao supermercado. Por vezes, *comentei* com colegas moçambicanas o quanto *me sentia incomodada e invadida* com isso e, não raro, *ouvi*

<sup>21</sup> *Explicito* aqui as questões a respeito do incômodo gerado pelas situações de assédio no intuito de explicitar as condições de realização da pesquisa etnográfica. *Sigo* tais pretensões amparada pelas discussões presentes em: Kulick e Willson (1995).

<sup>22</sup> A Associação IVERCA - Turismo, Cultura e Meio Ambiente tem sua sede no bairro da Mafalala, em Maputo. Entrei em contato com esta associação ainda no Brasil e tive bastante auxílio de seus funcionários e diretores no andamento da minha pesquisa. Mais informações em: <http://www.iverca.org/>.

<sup>23</sup> Rede de restaurantes KFC (Kentucky Fried Chicken), fundada nos Estados Unidos.

casos de quando essas minhas amigas tinham conhecido futuros namorados ou companheiros dessa forma.

Mas se, ‘antropologicamente’, entendia aqueles atos como normas de condutas locais, para *mim*, isso era o bom e velho assédio de rua ao qual também estamos sujeitas diariamente e que *me* remetia a uma memória corporal dolorida, das violências e riscos que *corro* e *sofro* como mulher negra no Brasil, constantemente hipersexualizada, alvo de abusos e constrangimentos.

A antropóloga Marylin Strathern aborda, em duas ocasiões (STRATHERN 1997, 2009), os conflitos entre o feminismo e a antropologia, a partir do seu trabalho de campo da Melanésia. No entanto, a autora silencia sobre os lugares de raça e classe e sobre como eles poderiam se cruzar com os dilemas que aparecem em seu texto, o que coloca limites no diálogo com seu trabalho nesta ocasião, que prima pela perspectiva interseccional e pelo olhar racialmente atento.

Por fim, *considero* importante indicar que, ainda na cidade de Maputo, *realizei* pesquisa documental junto ao Instituto de Investigação Sócio-Cultural ARPAC, auxiliada principalmente pela pesquisadora Celia Mazuze e pelo coordenador Rubem Taibo, que disponibilizaram informações preciosas a respeito dos trabalhos feitos no âmbito dos inventários de patrimônio pela instituição com relação ao *tufu*, e no Centro de Estudos Africanos, facilitada pelo pesquisador Chapane Mutiua, que, além de informações muito precisas sobre a cultura *makua*, colocou-me em contato com a Associação de Amigos e Naturais de Angoche, a *Nikholane*, termo que significa “mãos dadas”, em *makua ecoti*.

O contato com a ARPAC foi imprescindível para que *eu* começasse a aguçar o olhar para a relação entre os grupos de dança *tufu* e os ritos de iniciação. A partir da conversa com essas pesquisadoras, *percebi* que o olhar sobre os ritos iria iluminar aspectos sobre a dança nas associações, da mesma forma que olhar para a convivência cotidiana nas associações comunitárias *me* fazia entender como a dança se fazia presente na vida feminina *makua*.

### 3.3.3 Mafalala

A cidade de Lourenço Marques surge dividida em zonas, sendo a principal a divisão existente entre a zona de cimento e a zona de “caniço”, um tipo de palha que recobre os telhados. De um lado da avenida Caldas Xavier, hoje Marian Ngoabi, na zona do caniço, encontravam-

se as indígenas e as mulatas<sup>24</sup>. A cidade de cimento, como o bairro da Polana, era zona de elite. Negras, quando vistas nestes espaços, estariam apenas de passagem para seus locais de trabalho como serventes, aprendizes, estivadoras, operárias, cuja função deveria ser atestada através da apresentação das cadernetas de identificação. A circulação na cidade de cimento sem o documento de identidade era proibida, sob pena de reclusão<sup>25</sup>.

Após um incêndio que destruiu boa parte das palhoças de caniço, os cortes de madeira e as placas de zinco passaram a ser os materiais principais com os quais as casas da Mafalala eram construídas. Hoje, as casas de madeira e zinco são também signos da identidade e da história do bairro mais conhecido e também estigmatizado de Maputo. O local onde viveram personalidades políticas e artistas renomados, como Noémia de Souza e José Craveirinha, o jogador de futebol Eusébio e o primeiro presidente do Moçambique independente, Samora Machel, é também apontado pela precariedade, pela pobreza da população e pela violência.

No período colonial, os critérios de zoneamento existiam também dentro dos bairros. Na Mafalala, as poucas casas de alvenaria ficavam perto das avenidas principais, e eram ocupadas por mulatas e brancas pobres. Quanto mais distante do asfalto e mais próxima aos alagadiços, mais estreitos eram os becos e mais escura era a cor da pele das moradoras das casas de madeira e zinco.

No bairro da Mafalala viviam indígenas de diversas origens, em especial *makuas*, comoreanas, tanzanianas e rongas. No catálogo da ARPAC (FENHANE *et al.*, 2017) as autoras afirmam que, possivelmente, as portuguesas, no movimento de transposição da capital da Ilha de Moçambique para Lourenço Marques, tenham levado parte de suas empregadas, e que estas se fixaram no subúrbio da nova capital. Outras migrantes podem ter vindo por conta própria em busca de trabalho e acabaram se instalando na Mafalala.

*Encontrei* versões para a origem do nome do bairro. Relatos apontam para uma dança *makua* chamada “nifalala”, “m’falala” ou “lifalala” e o modo como as moradoras de origem

---

<sup>24</sup> *Relembro* às leitoras que nesta tese uso predominante as palavras no gênero feminino, tanto porque a maior parte das minhas interlocutoras são mulheres quanto para questionar o sexismo imbricado na linguagem acadêmica predominante. E quando abordamos questões referentes ao contexto histórico e colonial, a dimensão do gênero ganha uma tônica interessante, como já foi apontado na introdução deste trabalho.

<sup>25</sup> O artigo de Cristiane Santana (2017) – SANTANA, Cristiane Soares de. Quem é prostituta? uma análise sobre a concepção de prostituição empregada pela Operação Produção no Moçambique pós-independente. *In*: GOMES, Patricia Godinho; FURTADO, Claudio Alves (org.). **Encontros de lá e de cá do Atlântico**: mulheres africanas e afro-brasileiras em perspectivas de gênero. Salvador: EdUFBA, 2017. v. 1. p. 113-133 – relata como mulheres sem documento poderiam ser apreendidas como prostitutas e irem para os campos de reeducação. O filme *Virgem Margarida*, de Licínio de Azevedo (2012), também relata a trajetória de mulheres no campo de trabalho forçado, entre elas da menina Margarida, que era virgem, e foi apreendida por engano, por estar nas ruas em horário inapropriado.

*ronga* e as cantineiras portuguesas pronunciavam o nome da dança teria dado origem à palavra Mafalala. Outra narrativa afirma que:

Residentes da Mafalala sustentam que *nifalala* ou *afalala* (significando música e dança na língua *emakwa*) é o nome com que eram conhecidas as canções que os marinheiros *macuas* cantavam aos fins-de-semana e durante as cerimónias de circuncisão, rituais de tatuagem e de muitos outros sacrifícios considerados actos de coragem. (FENHANE *et al.*, 2017, p. 9).

Outra narrativa diz que a palavra teria sido registrada pela primeira vez em 1901, na legenda da foto de um grupo de dançarinos, como The Mafalala Kafir Dance (LEMOS, 1988, p. 52) e que a dança, de origem árabe, seria a origem do nome do bairro. Não se sabe se a manifestação representada na foto, na qual vários homens estão de roupas brancas num círculo semiaberto, numa formação recorrente em danças de regiões como Zanzibar, das Ilhas Comores e do Mayotte, poderia ser a mesma à que se referiam como o “nifalala”. Também não *encontrei* outra referência ao termo “afalala” como sendo uma nomenclatura para o rito de iniciação masculino ou outro ritual, como o chamado “ritual da tatuagem”. Mas não deixa de ser significativo que ritos e danças *makuas* estejam fortemente presentes na narrativa de origem do nome do bairro da Mafalala.

Fotografia 12 – The “Mafalala”: Mozambique Kafirs Dance.



Fonte: Joseph Lazarus and Maurice Lazarus, 1901. A souvenir of Lourenço Marques, p. 41.  
 Disponível em: [https://africainthephotobook.com/2019/06/15/a-souvenir-of-lourenco-marques-1901/?fbclid=IwAR26CxapkXJdHmBxNWYL\\_s5Fh9GW8SvJtLH9q8idZe9OKGzC3Q2rwoC7joY](https://africainthephotobook.com/2019/06/15/a-souvenir-of-lourenco-marques-1901/?fbclid=IwAR26CxapkXJdHmBxNWYL_s5Fh9GW8SvJtLH9q8idZe9OKGzC3Q2rwoC7joY).

Um dos grandes diferenciais do bairro é o trabalho feito pela associação IVERCA com um roteiro de turismo comunitário. Chamado de Mafalala Walking Tour, o roteiro, feito a pé passa pelos principais pontos do bairro, desde as casas onde viveram personalidades históricas, o Campinho da Mafalala, onde diariamente ocorrem jogos de futebol, às vezes dois ao mesmo tempo, além de construções importantes, como o prédio da antiga cantina ‘Gato Preto’, local em que teriam sido tocados os primeiros acordes do ritmo marrabenta, e as quatro mesquitas construídas pelas populações *makuas e comoreanas*. O roteiro pela Mafalala terminava sempre no quintal de Mama Saquia, com apresentação da sua associação de dança. *Realizei* o tour completo acompanhada pelos guias Tiofo Nhaca e Ana Cossa, e *acompanhei* por diversas vezes o momento final no quintal de Mama Saquia.

Outros dois momentos que passaram a compor a minha rotina de pesquisa na Mafalala foram as visitas à casa da *Halifa Bebe*. O termo *halifa* remete às líderes femininas das confrarias islâmicas, que possuíam um cargo de aconselhamento nas ordens religiosas, um pouco abaixo do *shere*, que é um cargo masculino. Atualmente, o termo se refere as mulheres que possuem

um conhecimento aprofundado da religião, sabedoras dos rituais de nascimento, puberdade e de morte. Com a popularização do uso do véu, o *hijab*, em Moçambique, que acontece no final dos anos 1990, início dos anos 2000, o term *halifa* passou a se referir também de uma forma mais genérica a mulher que usa diariamente o *hijab*.

*Halifa Bebe* era principalmente uma curandeira, conhecedora dos remédios para as doenças causadas pelos espíritos. Ela não lembrava com exatidão a sua idade, mas acreditava ter cerca de 65 anos. *Makua*, tinha nascido em Nacala Porto, mas se mudou muito nova para a Mafalala. O apelido de Bebe se devia ao fato de ser a filha mais nova de nove irmãos.

Fotografia 13 – Halifa Bebe



Fonte: Jaqueline Silva, 2017.

*Passei* duas semanas indo todas as tardes a sua casa, ouvindo histórias, conselhos e aprendendo sobre os mais diversos assuntos “de mulher”, como ela gostava de enfatizar. Halifa Bebe dizia que gostava bastante de conversar *comigo* e *me* fazia também várias perguntas sobre o Brasil. Nossas conversas foram interrompidas quando houve dois falecimentos e ela foi chamada a coordenar as cerimônias de lavagem do corpo e as orações, que deveriam acontecer por oito semanas seguidas. *Halifa Bebe* foi a primeira a *me* falar sobre os batuques feito para os espíritos, os *ikoma a majini*. Ela disse que sabia que *eu* “tinha espíritos”, mas que eles não



*me* faziam mal. Até o momento *eu* não sabia exatamente o que era “ter espíritos” dentro dos referenciais dela, e, infelizmente, por uma série de desencontros, ela não teve tempo de *me* explicar. Mas seu conselho principal era que *eu* deveria viajar para o norte, para o mar. Minha pesquisa deveria continuar por lá.

Além do quintal de Mama Saquia, *frequentei* o da senhora Hadima (*in memoriam*), local de encontro da Associação de Amigos e Naturais de Angoche, a Nikholane. Conheci Nikholane através do pesquisador angochiano Chapane Mutiua, do Centro de Estudos Africanos da UEM. Cheguei até o Chapane pelas suas referências como conhecedor e tradutor do idioma *makua* e do árabe. Durante a conversa, ele *me* falou sobre a associação que estava se formando, e dois eventos que aconteceriam em datas próximas nos quais as mulheres da associação iriam dançar. Ele *me* colocou em contato com o presidente da associação, Assane Amade, conhecido como Sr. Nenê, que, de pronto, se disponibilizou a *me* levar aos eventos e *me* apresentar seu grupo.

Fotografia 14 – Dançarinas da Associação Nikholane, que significa Mãos Dadas.



Fonte: Jaqueline Silva, 2017.

A dança feita pela Nikholane, a princípio, *me* foi apresentada como sendo *tufu*. No entanto ela tinha como principal característica uma forte acentuação nos movimentos de quadris, um gingado quebrado e ritmado, muito diferente do que tinha conhecido até então como *tufu*. Os tambores também eram muito diferentes. Os instrumentos eram compridos, feitos a partir de longos troncos escavados, e com um couro preso no corpo de madeira com pequenos

pregos também de madeira. Ao contrário do que ocorre no *tufo*, apenas mulheres poderiam tocá-los. No ensaio que *presenciei*, um homem estava tocando como exceção, por ser filho da senhora que era responsável por aquele instrumento, mas não pôde estar presente.

Ao longo da pesquisa, *entendi* que se tratava do *parâmpara*, ou *m'parâmpara*, uma dança inspirada no movimento feito durante os ritos de iniciação das mulheres na cidade de Angoche, e que foi se adaptando ao longo dos anos para ser apresentada em eventos como casamentos, *xitiques*, aniversários e recepções, assim como o *tufo*, além de ser organizado dentro de uma associação. Como *me* disse Sonia, uma das “chefes de linha” (responsáveis pela orientação da dança) da Nikholane que *me* recebeu em sua casa, “o *parâmpara* é o *tufo* das angochianas”. O *tufo*, como a dança *makua* mais conhecida, é a referência tanto como um modo de organização quanto como uma estrutura coreográfica de dança. Mas diversas outras danças podem ser feitas por coletivos que se autodenominam “grupos de *tufo*”. *Tratarei* disso no capítulo 5.

A dança do *parâmpara*, com o modo como as mulheres amarravam as capulanas na cintura, uma ao longo do corpo e outra por cima como um cordão, sua formação coreográfica em semicírculo que caminha pelo espaço, *me* permitiu uma viagem no tempo que *me* lembrou as danças apresentadas por um grupo do Mayotte num festival de dança na Itália de que participei, em 2008, com o grupo de danças Aruanda do qual fui bailarina por sete anos. O Mayotte faz parte das Ilhas Comores, origem de diversos moradores da Mafalala. Tentando não *me* render a uma tentação difusionista, pois *sei* que movimentos iguais podem ter origens distintas, não *posso* deixar de pensar que a circulação de pessoas ocasionou também a circulação de danças pelas ilhas do Oceano Índico. *Penso* que os oceanos também formam grandes cruzos e encruzilhadas.

*Eu* não *me hospedei* na Mafalala, pois, além de ter resolvido a hospedagem quando ainda estava no Brasil, *passei* a *me deslocar* para o bairro diariamente, tanto para realização de observação de ensaios, apresentações e entrevistas, quanto para deliciosos momentos de convívio na casa de Bruna e Mama Saquia. Se esse não era um campo ideal de imersão aos moldes clássicos da antropologia, o deslocamento acabou se tornando um exercício bastante interessante, pois *me* permitia ver e rever os contrastes de Maputo: *eu* atravessava a pé ou de *tchopela*<sup>26</sup>, diariamente, as ruas da cidade-cimento para a cidade de madeira e zinco que, no passado, dividiam a área de circulação das colonas portuguesas, das negras africanas e das

---

<sup>26</sup> Um tipo de moto-táxi fechado com uma capa de plástico, muito comum na Índia. Chamado também de tuk-tuk.



mulatas. Num primeiro momento, *me* impressionava a continuidade da dimensão racial dessa ocupação, pois a quantidade de pessoas brancas aumentava quanto mais *eu me* aproximava dos bairros nobres da cidade, assim como o luxo das casas e dos carros, a limpeza das ruas e as condições sanitárias, guardadas as devidas proporções, nada muito diferente do que vemos em cidades brasileiras como Rio de Janeiro ou Recife. As fronteiras simbólicas mantêm a população preta e pobre nos bairros mais afastados e com menos infraestrutura.

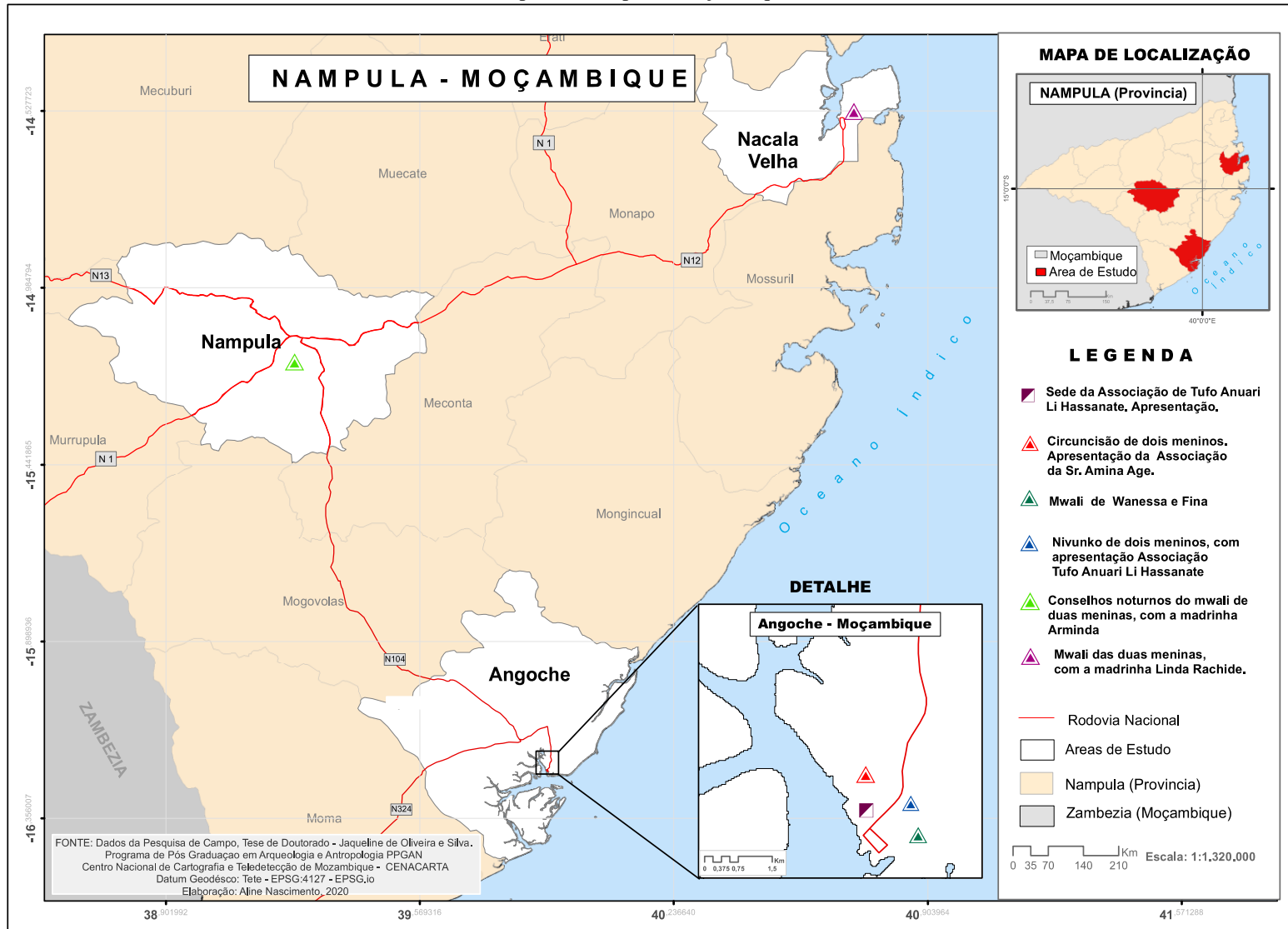
Como uma assimilada às *avessas*, *eu* cruzava a cidade-cimento para a cidade de madeira e zinco para trabalhar. Não poderia deixar de relacionar à ideia da assimilada, termo dado às africanas que trabalhavam para as colônias portuguesas, com um certo lugar de *privilégio* que *eu* vivia diante das minhas mediadoras da Mafalala. Primeiro, por ser estrangeira e gozar de condições financeiras privilegiadas, em virtude da bolsa de pesquisa e do valor da moeda em que recebemos a bolsa, dólar e euro, em relação ao metical, moeda moçambicana. Esse valor era até, inclusive, muito superior ao da minha renda e de qualquer membro da minha família no Brasil.

Fotografia 15 – Casa sede do jornal *O brado africano*.



Fonte: Jaqueline Silva, 2017.

Mapa 3 – Nampula (Moçambique).



Fonte: Cenacarta. Elaborado por Aline Nascimento, 2020.

### 3.3.4 Nampula

*Chego* pela primeira vez ao norte de Moçambique em dezembro de 2017. Na província de Nampula, *fui* recebida por um colega brasileiro da mesma universidade, o Iago, que estava trabalhando junto com pescadores do distrito de Nacala-a-Velha e concluindo algumas atividades da pesquisa do LACS (Laboratório de Pesquisa sobre Controvérsias Sóciotécnicas), da UFMG, sobre as mudanças que circundavam a implantação do corredor ferroviário de Nacala. A recepção afetuosa feita por Iago, na cidade de Nampula, capital da província de mesmo nome, foi muito importante para que *pudesse* ter os primeiros contatos com a região norte, *conhecer* algumas pessoas e *aprender a me* deslocar, tanto dentro de Nampula quanto entre as cidades próximas, o interior e o litoral, que ele já conhecia bem, pois era a segunda vez que passava um longo período na região, chamada em *makua* de *Wamphula*.

A província de Nampula, onde vive a maior parte da população *makua*, possui o maior número de habitantes do país — 6,102 milhões —, com 3,161 milhões de indivíduos do sexo feminino e 2,941 milhões do sexo masculino. Os dados do censo realizado em 2018<sup>27</sup> apontam para 1,453 milhões de casas e 1,473 milhões de agregados familiares.

A região do monte Namúli, localizada na divisa entre as províncias da Zambézia e de Nampula, é considerada, o que se nota pelas narrativas orais, como local de nascimento das pessoas *makuas* e local onde viveriam ainda hoje seus ancestrais. O relatório de pesquisa de Dunduro e Gonzaga (2016) traz a transcrição de uma das versões dessa narrativa:

Num certo dia, nas entranhas profundas do Monte Namúli, o Criador fez "germinar" homens a partir das raízes de um imenso embondeiro. Estes homens, após a sua criação, reuniram-se em pequenos grupos e, seguidos por animais da floresta partiram em direcção a luz do sol que reluzia dentre as fendas do enorme buraco onde o Criador os fez germinar. Estava assim criado o primeiro grupo de homens "macuas", portanto "paridos" pelo Namúli. Chegados à superfície, cada um dos grupos recebeu um nome, capaz de unir cada um dos membros e assim torná-los irmãos. Até que um dia apareceu a morte! O susto da morte levou ao estabelecimento de laços conjugais, união de homens e mulheres, como uma forma de, a partir deste pressuposto, garantir-se a reprodução e, com isso garantir-se a sobrevivência do grupo. Assim, foi decidido pelos anciãos que o homem, uma vez casado, passaria a viver com a família de sua esposa, mas sem quaisquer autoridades sobre os seus filhos. Apenas sobre os filhos da sua irmã. Foi assim que se deu a multiplicação dos *emakwas*, formaram um grupo numeroso no topo da montanha e, não havendo mais espaço suficiente para todos e faltando zonas de cultivo, foram descendo e ocupando as zonas da planície onde habitam até os nossos dias. (NUNES, 1999 *apud* DUNDURO; GONZAGA, 2016, p. 26).

<sup>27</sup> Dados do Instituto Nacional de Estatística. Disponível em: <http://www.ine.gov.mz/operacoes-estatisticas/censos>. Acesso em: 2 dez. 2019.

Além de enfatizar a narrativa de que os *makuas* seriam originários do interior, paridos pelo monte Namúli, este texto aponta para o importante elemento da autoridade do tio sobre os filhos da irmã. Os diversos grupos *makuas* sustentam um sistema de descendência, herança e poder através das linhagens femininas, chamado de ‘matrilinearidade’<sup>28</sup>, forma de organização considerada uma característica dos povos do norte de Moçambique, em oposição aos do sul, que seriam ‘patrilineares’.

De acordo com Geffray (2000), a família *makua* é composta por um grupo de indivíduos de vários segmentos da linhagem de consanguíneos pertencente a uma mulher antepassada conhecida. Indivíduos de outras linhagens podem fazer parte dessa mesma família através de relações de casamento, mas os filhos ‘pertenceriam’ à linhagem materna, e teriam uma forte relação com o irmão mais velho da mãe. A palavra para o tio mais velho da mãe seria *mwene*, e para tio, *halo*, termo que pode também ser sogro. Sendo uxorilocal, o homem é que se desloca nas relações de casamento para o local onde vive a linhagem da sua esposa.

A importância do irmão da mãe no sistema de parentesco é a característica que *me* foi mais visível durante o trabalho de campo junto às pessoas *makuas*. A menção ao pai, enquanto figura que representa uma referência no processo de formação da pessoa, foi praticamente ausente durante as pesquisas com as mulheres. As meninas se referem à sua mãe, tias, madrinhas e avós como as pessoas das quais os exemplos devem ser seguidos, ou aquela que se deve temer e esperar algum tipo de repreensão, caso tenham algum comportamento inadequado. Essa relação é bastante reforçada nos conselhos dados durante as cerimônias de iniciação, como *tratarei* no capítulo 4. A presença masculina, constantemente referenciada na vida da menina mais jovem, é o tio, que pode ser tanto o mais velho, quanto os demais irmãos da mãe e, por vezes, outros homens mais velhos do círculo de convivência da família. Depois do casamento, o principal sujeito masculino aos quais as mulheres se referem é o marido.

Uma ressalva a ser feita com relação a matrilinearidade diz respeito à noção de poder. Existe uma figura entre os *makuas* que é a *pwamuene*, termo por vezes traduzido como *rainha*, cuja relevância dentro do sistema político de uma determinada região é bastante variável ao longo da história<sup>29</sup>. No entanto, o poder da rainha não deve ser medido a partir parâmetros exógenos ou ter como referência ideais de liberdade sob predomínio de uma visão

<sup>28</sup> A relação de poder existente entre o irmão da mãe e os filhos da irmã existe em diversas sociedades em todo o mundo, tanto matrilineares quanto patrilineares, tendo sido estudadas por diversos autores e considerada uma das questões chave para o desenvolvimento dos estudos de parentesco. Ver, por exemplo: KUPER, 1976; LÉVI-STRAUSS, 1976; RADCLIFFE-BROWN, 1982.

<sup>29</sup> Mais informações em: MATTOS, 2014; MENESES, 2008.

ocidentalizada de feminino. Se, de maneira geral, é possível dizer que o sistema matrilinear é um modo de organização do poder social baseado na figura feminina, é preciso também relativizar a própria noção de feminino e de poder, que variam bastante de uma sociedade para outra e ao longo do tempo.

Em Nampula, *estive* em dois ritos. Um deles, a que *fui* a convite de uma amiga da cidade, será descrito no quarto capítulo deste trabalho, e foi de extrema importância para que *eu* pudesse compreender as diferentes peças que compõem o complexo quebra cabeça que são os ritos de iniciação. No entanto, *eu* apenas *ouvi* o primeiro rito que emergiu no meu trabalho de campo. É estranho pensar que a etnografia pode ser feita sem os olhos, o sentido dominador, aquele que *rouba* a atenção do cheiro, do gosto, do olfato. De modo não intencional, numa madrugada em Nampula, *começava* a acordar meu corpo para um fazer etnográfico atento a outras dimensões do sentir. *Copio* abaixo o trecho do diário de campo escrito quando *estive* pela primeira vez num rito de iniciação:

Madrugada do dia 20/21 de dezembro de 2017. Tocam tambores na madrugada, por volta das 02 da manhã, na região perto da Unilúrio, em Marrarene. A sonoridade não é similar a nenhuma que ouvi até agora como *tufo* ou parâmpara. A cadência é ininterrupta... na verdade não. Cada trecho da música dura cerca de cinco minutos, depois ela para, e o som é intercalado com gritos. De longe as vozes me parecem ser masculinas. Pode ser num bar, podem ser curandeiros ou os tais ritos de iniciação. A curiosidade é imensa. Não sei que horas começou. Às 03 os tambores param. Cerca de 30 minutos começam novamente e continuam por um bom tempo, com a mesma estrutura: cinco minutos de som, vozes, silêncio. Som, vozes, silêncio. Som, vozes, silêncio. Parece ser o cenário perfeito para um ritual, pois os tambores vacilantes levam ao transe. Não consigo me desconectar deles. Poderia tentar usá-los para dormir. Não são altos o suficiente para conseguir gravar pelo som do celular. Mas nem baixo o suficiente para ignorá-los. Se eu fosse um homem eu poderia sair e ir lá fora na casa ouvir melhor, tentar gravar, perguntar ao empregado o que é, ir para a rua. se eu fosse homem... ainda bem que eu não. Não tem sentido nenhum isso que eu disse. Já estou delirando de sono.

São 04 da manhã e estou mais acordada e disposta do que estava as 12:00. O dia nasce e os sons dos batusques permanecem intensos. Som. Gritos. Silêncio. Alguém além de mim está em transe? Quem mais dança? São homens ou mulheres? Começam a se misturar com os sons dos passarinhos, carros e buzinas. Será que consigo descobrir de onde vem este som? Mas também, se descobrir, do que estas informações podem me servir, se eu não vi, não presenciei? Mas será que o fato de eu estar ouvindo de longe também não seria um modo de participar? Se eu condicionar o "participar" ao "ver" estaria concordando sobre a supremacia do ver diante do ouvir? Por que, mesmo de longe, esse som me afeta, me tira o sono e me deixa curiosa? Mas ver não é só ver... É ver e ser vista. São 04:55 e me parece que agora os batusques cessaram. Será que agora consigo dormir?

Essa sequência sonora *me* acompanhou durante todo o trabalho de campo, e ainda permanece na memória durante o momento de escrita desse texto: tambores, vozes, silêncio; tambores, vozes, silêncio. Grande parte do ritual de iniciação feminino, mas também o masculino, transcorre sobre este cenário sonoro: a preparação, o banho, a dança, a *thovela*. Os

tambores das *mama-olacas* (mama: forma respeitosa de se chamar mulheres mais velhas, *olaca*: conselho) em sincronia com suas vozes e o movimento dos seus corpos, orientam todo o ritual.

*Gostei* bastante da cidade de Nampula. Pelas amigas que *fiz*, pelas montanhas que circundam a cidade que *me* lembram a minha terra natal, Minas Gerais, pela facilidade de circular pela cidade.

Na cidade de Nampula, *conheci* o artista Justino Cardoso, que já tinha tido contato com diversos colegas brasileiros. Tivemos longas conversas na parte de trás do Museu de Etnologia de Nampula, onde se localizam diversas lojas de artesanato de artistas macondes, população que vive principalmente na província de Cabo Delgado, ao norte de Nampula. As conversas com Justino foram verdadeiras aulas de história de Moçambique, em especial sobre o processo de libertação nacional, do qual é um estudioso. Nascido em 1960, o artista desenha desde os 18 anos e desenvolveu uma técnica particular de ilustração com uso de canetas esferográficas, com que desenvolve temas históricos e políticos, repletos de críticas sociais. Algumas obras de Justino compõem o acervo permanente do Museu de Etnologia de Nampula. Ele é o autor do desenho que está na capa deste trabalho.

Apesar dos momentos importantes experienciados em *Wamphula*, *senti* que a pesquisa não estava “rendendo” tanto e que meu trabalho se desenvolveria melhor na região litorânea da província. Em Maputo, na Mafalala, Mama Saquia, havia *me* falado que a origem da dança *tufu* estaria na região da Ilha de Moçambique, onde ela tinha nascido, e que era no litoral que *eu* iria ver *tufu* de verdade, tão forte quanto o grupo dela. Ela havia também *me* passado o contato de uma prima sua, chamada Linda Rachide, da cidade de Nacala Porto, que *eu* deveria encontrar. Outras senhoras do *Tufu* da Mafalala e da Nikholane também haviam *me* passado contato de amigas, vizinhas, primas que queriam que *eu* encontrasse, para mandar lembranças, abraços, vê-las dançando, conhecer os batuques, ou apenas para mandar dizer que estavam bem na cidade de Maputo através da “amiga brasileira”. *Decido*, então, que Nampula seria um ponto de apoio, mas que iria passar os próximos três meses entre as cidades de Nacala Porto, Nacala-a-Velha, Ilha de Moçambique e Angoche, podendo ficar mais tempo no local onde a pesquisa rendesse mais, por mais que naquele momento *eu* não soubesse bem o que isso poderia significar.

A passagem pelas cidades de Nacala Porto, Angoche e Ilha de Moçambique *me* permitiu entrar em contato com corporeidades e musicalidades distantes do que *eu* conhecia sobre África no Brasil, que remetiam principalmente ao universo yorubá e nagô. Aconselhada pelas minhas mediadoras, *pude* direcionar o olhar para o litoral *makua* e provocar um deslocamento do



Atlântico para o Índico como uma nova fronteira de conhecimento, de uma África ainda totalmente desconhecida para *mim*.

Fotografia 16 – Montes Nairucos, Nampula.



Fonte: Jaqueline Silva, 2018.

### 3.3.5 Litoral Makua

O litoral norte de Moçambique é marcado pelo encontro das populações do interior com tantas outras que vieram pelo mar, motivadas pelas relações de comércio estabelecidas nesta região. Esta encruzilhada-mar, que inclui o norte dos territórios onde hoje estão o litoral de Nampula e Cabo Delgado, em Moçambique, a Tanzânia, o Quênia e o sul da Somália, foram regiões de passagem e comércio durante centenas de anos para árabes, persas, chineses, indianos e *suaílis*<sup>30</sup> (*suahílis*, *swaílis*). A principal potência marítima da época, Portugal, foi uma das últimas a chegar a essa região, em 1498, encontrando dispersos pelo litoral uma série de sultanatos e confrarias árabes já instaladas, que possuíam relações comerciais e políticas com os povos do interior que iam além da dinâmica escravocrata.

O islamismo é a religião mais expressiva no litoral norte de Moçambique, onde se encontra uma forma de associação política e religiosa chamada de confraria ou *tariqas*, introduzidas no norte do país, tendo como centros de irradiação as ilhas de Zanzibar e as

---

<sup>30</sup> “Suaíli é uma palavra bantu, com origem na palavra árabe *sahil*, que significa margem, costa ou [...] porto de comércio (MATTOS, 2018b, p. 459, grifos nossos). Os *suahílis* estiveram presentes nas cidades de Mogadíscio, na Somália, até o norte de Moçambique, incluindo as ilhas de Zanzibar, Pemba, Máfia, além das Ilhas Comores e Madagascar.



Comores. Essas confrarias religiosas estabeleceram relações diferenciadas com os saberes locais e com o próprio colonialismo. De acordo com autores como Arnfred (2011), Bonate (2007), Medeiros (1996) e Mattos (2014, 2018b), a vertente islâmica disseminada pelos *suailis*, chamada de *Sunni-Safi'i*, é marcada por uma maior abertura às práticas que se construíram entre os povos originários do interior, que teriam sido tolerantes com as práticas islâmicas estabelecidas ao longo dessa região de influência *suahili*, incorporando algumas de suas lideranças ao sistema de administração local. As confrarias, ligadas às vertentes *sunistas* do Islã, tenderiam a ser abertas aos conhecimentos praticados pelos povos locais, unindo a elas costumes de orientação *sufi*, em que é possível a realização de cerimônias de transe impulsionadas pela música e pela dança, como no *maulide*<sup>31</sup>.

Essa pode ser uma importante pista para compreender a proximidade entre a organização das primeiras associações e as cerimônias de iniciação de meninos e meninas na região litorânea de Nampula com as confrarias islâmicas além da similitude de movimentos, musicalidades e instrumentos musicais das danças *tufo* e *molide* (*maulide*) com performances de Zanzibar, Somália e das Ilhas Mayotte. *Pretendo* retomar essa questão ao longo dos capítulos seguintes.

### 3.3.5.1 Nacala Porto

Nacala Porto é uma cidade litorânea marcada por ser o final, ou o início, da grande linha férrea que corta toda a província de Nampula, chegando ao Malawi. A cidade recebe diversas empresas estrangeiras atraídas pelo trabalho na mineração de carvão, inclusive muitas brasileiras. Próximo a ela, a cidade de Nacala-a-velha, antigo entreposto da costa para comércio com o interior, recebeu o desígnio de “velha”, depois da construção do porto por Portugal, naquela que passou a ser Nacala Porto.

O projeto do Corredor Logístico de Nacala ou Corredor Logístico do Norte, que contempla a ferrovia que passa pelas cidades de Nampula, de Lichinga na província de Niassa, e de Moatize, na província de Tete, inclui rodovias e aeroportos, foi uma proposta, repleta de controvérsias, de instituir uma nova dinâmica socioeconômica para o norte do país.

As condições materiais que *me* levaram para Moçambique foram viabilizadas pelo projeto sobre as transformações envolvidas na implantação do Corredor Nacala, que envolve

---

<sup>31</sup> Dança realizada por homens da Confraria Ryffaia, na Ilha de Moçambique, caracterizada pelo fato de os praticantes introduzirem estiletos e outros objetos perfurantes no corpo durante a sua execução.

pesquisadores brasileiros e moçambicanos, mediados pelo LACS, na UFMG, e pela Universidade do Lúrio, em Nampula. Este projeto culminou na produção de artigos, monografias, dissertações e produções audiovisuais<sup>32</sup>. *Estive* pela primeira vez no país como pesquisadora visitante desse projeto, com os interesses de pesquisa ainda bem abertos, mas com olhares atentos para os instrumentos e as danças tradicionais, como *explicitetei* no tópico sobre a Mafalala.

*Nasci* numa cidade minerária no interior de Minas Gerais, Itabira, *tive* minha infância marcada pela dinâmica da linha férrea que *tinha* que atravessar diariamente para acessar o centro da cidade. Itabira, cidade natal do poeta Carlos Drummond de Andrade, e da empresa Vale, que se instalou em Moçambique nesse contexto de mineração, vive desde seu surgimento atrelada às linhas férreas, às oscilações do mercado mineral e, após a privatização, ao vai e vem de funcionários de empresas terceirizada e empreiteiras.

Rememoro bell hooks (1995), que fala da sua cidade no estado do Kentucky em que as pessoas estão divididas pela marca da linha férrea. Pessoas negras vivem fora, nas margens e na periferia, e dentro dos limites privilegiados na cidade poderiam exercer atividades de serviço. Em Itabira, *eu* não vivia num bairro de periferia, mas também não *morava* no centro, *vivia* na margem. Como em todo Brasil, não havia um *apartheid*, *eu* poderia circular em todos os espaços, mas *tinha* que atravessar a linha do trem diariamente para poder chegar no centro, onde o asfalto era melhor, circulavam mais ônibus, as casas eram mais bonitas, havia mais comércio, estavam localizadas as lojas onde *eu* e minhas irmãs nem sempre éramos bem recebidas. Qualquer incidente, como quando o trem parava sobre a linha e impossibilitava a passagem, ou causava um acidente, ameaça de suicídio, enfim, qualquer incidente nos lembrava que estávamos à margem, que havia um limite que nos separava na cidade.

Assim, por mais que, ao longo do processo de pesquisa, tenha *me* distanciado da dinâmica da linha férrea, ela foi um ponto de partida para pensar a circulação de pessoas, objetos, sons e danças, o que, por sua vez, foi muito importante para entender as narrativas em

---

<sup>32</sup> Entre esses trabalhos está o texto: OTRXS, Muits. Corredor de Nacala-comboio, carvão e gente no norte de Moçambique (Estação Biblioteca Mindlin). REUNIÃO DE ANTROPOLOGIA DA CIÊNCIA E DA TECNOLOGIA, 6., 2017, São Paulo. *Anais* [...]. São Paulo: USP, 2017. p. 197-218. Disponível em: <https://ocs.ige.unicamp.br/ojs/react/article/view/2806/2668>. Acesso em: 20 ago. 2020. O texto reverbera numa exposição fotográfica apresentada no Brasil e em Moçambique a respeito dos anos de pesquisa vividos pelos pesquisadores e pesquisadoras do LACS no Corredor de Nacala. Existe um acervo de imagens e vídeos em fase de publicação, entre os quais estão as entrevistas da Rainha de Nacala, Ancha Buala, que *cito* mais adiante neste trabalho.

torno da Ilha de Moçambique, a dança *Tufo* e os ritos de iniciação, como *pretendo* desenhar nos pontos que serão lançados ao longo dos capítulos seguintes.

Fotografia 17 – Linda Rachide, em Nacala.



Fonte: Jaqueline Silva, 2018.

Em Nacala Porto, conheci Linda Rachide, prima de Saquia Rachide, a rainha do *Tufo* da Mafalala. Com Linda, nascida ali mesmo naquela cidade, *fui* apresentada às vilas e mercados da região e *estive* num rito de iniciação em que *vi*, pela primeira vez, a *tchovela*, tão instigante e que ainda *me* preenche de perguntas. O ato de *tchovelar* é uma dinâmica de pagamento em dinheiro e objetos feitos durante os ritos de iniciação tanto femininos quanto masculinos. Nele, os objetos e o dinheiro seguem uma lógica complexa de circulação, que se inicia nos convidados, em direção àqueles que convidam, no caso a mãe e as madrinhas da pessoa a ser iniciada. No entanto, esses bens voltam num dado momento, como quando a convidada dança a inicianda, como participante de um dos grupos das associações que participam da festa ou indo ao centro da roda para dançar. Os objetos e o ato de *tchovelar* são um importante componente no ato de dançar e de ser dançada, sobre o qual ainda *guardo* mais dúvidas do que respostas, que *me* instigaram a querer dar continuidade nesta pesquisa.

Também em Nacala Porto *conheci* o casal Saquina e Zainal. *Encontrei-os* ao acaso, pois *reservei* a sua casa por um aplicativo de hospedagem, sem nenhuma referência, apenas porque *queria* passar alguns dias do fim de ano perto do mar, pois *estava* exausta dos dois primeiros meses de intensa circulação e pesquisa, e *desejava* algum distanciamento para poder processar toda a informação com a qual *tivera* contato. Tinha a ilusão de poder sair do campo por alguns dias, o que de fato não aconteceu, pois, com eles, *me vi* sendo introduzida na história da Ilha de Moçambique, do ponto de vista de dois tradicionais moradores, que adoravam contar história. Saquina e Zainal são naturais da Ilha e funcionários aposentados do Banco de Moçambique, muito conhecidos na região. Os pais de Saquina são de origem árabe, e vieram da Ilha de Goa. Zainal se dizia uma mistura de chineses com negros. Viviam neste momento na praia de Fernão Veloso e possuíam diversas casas da Ilha e vários parentes por lá, onde iam passear todos os fins de semana. *Passsei* cerca de 20 dias na casa deles, entre idas e vindas para a Ilha de Moçambique.

Com eles, *aprendi* alguns hábitos do mar, como a hora de ir e voltar marcada pela maré e pela limpeza das águas, e não pelo momento do sol como estava acostumada no Brasil. Exímio nadador e velejador, Zainal, com cerca de 70 anos, *me* levou para passear de barco, junto da sua família, pela baía de Nacala, de onde *pude* ver o porto. *Comi* lagosta e caranguejo pela primeira vez na vida. Paramos de barco numa certa região da baía repleta de estrelas de mar, onde podíamos coletá-las, observar e devolvê-las. Era estranho viver uma vida que *me* parecia de elite, ao mesmo tempo que estava extasiada em *me* aproximar do mar, das marés, das ilhas e das histórias.

Conversamos sobre a circulação de pessoas mais endinheiradas para estudar no exterior, em especial para Portugal e Estados Unidos. Saquina *me* disse que tem alguma condição, ou mínima base de educação para conseguir bolsas, sair para estudar e se formar e falar outra língua, podendo voltar em algum momento para trabalhar e ficar perto da família. *Me* pareceu que eles são parte essencial da elite moçambicana, essa que sai, se especializa e volta.

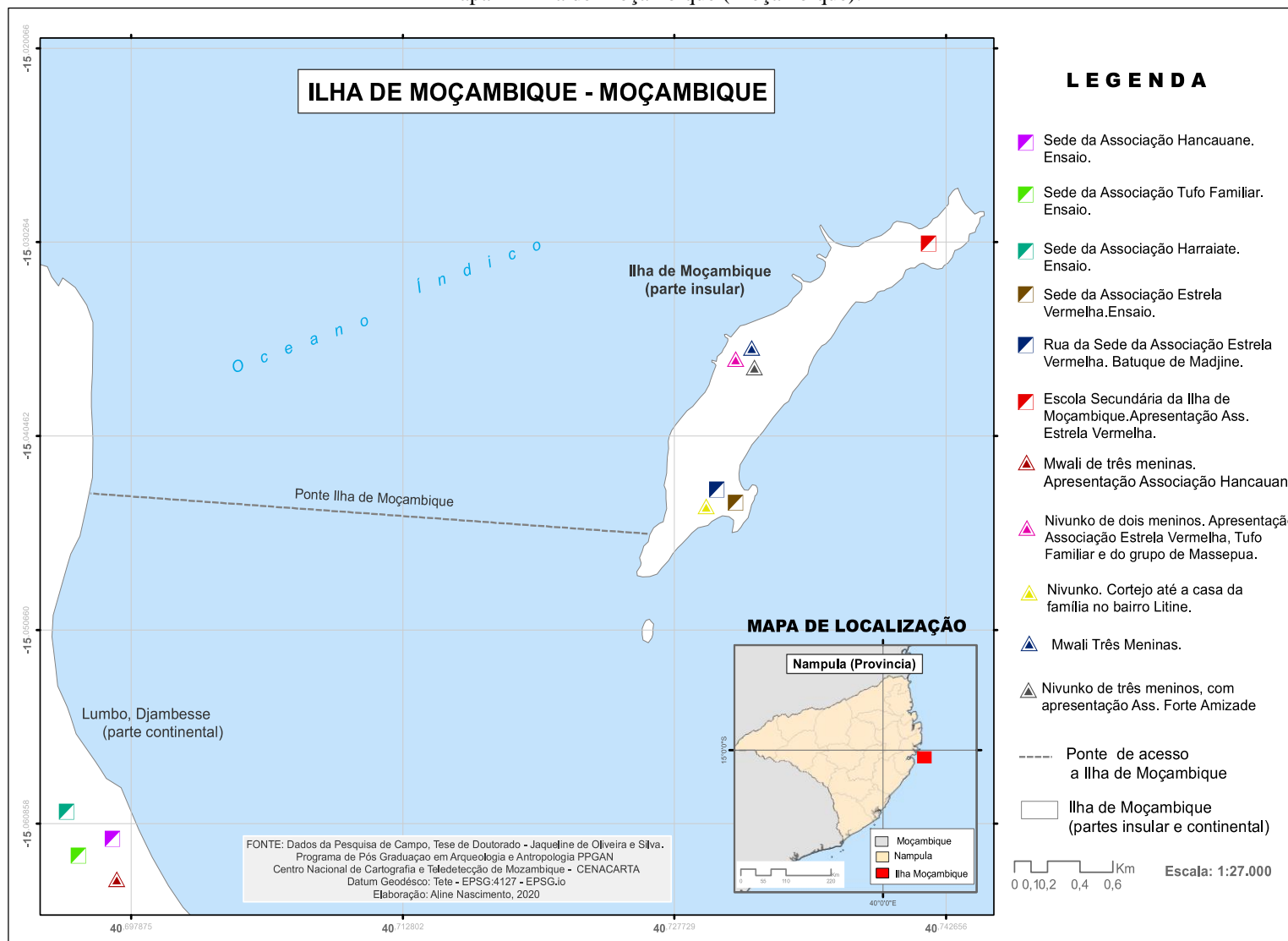
Com Saquina, *passava* longas horas conversando, principalmente sobre o islamismo, religião que ela seguia com rigor. *Comecei* a aproveitar os momentos em que ela parava para fazer suas orações diárias para fazer as minhas também, pois *achei* interessante esse processo de interação tão próxima e cotidiana com a fé. Quando ela ia para seu quarto rezar para Allah e o Profeta Muhamed *eu* ia para o meu olhar o mar e rezar para Iemanjá.

Fotografia 18 – Saquina e Zainal, em Nacala-Porto.



Fonte: Jaqueline Silva, 2017.

Mapa 4 – Ilha de Moçambique (Moçambique).



Fonte: Cenacarta. Elaborado por Aline Nascimento, 2020.

### 3.3.5.2 Ilha de Moçambique

*Omuhipiti* (*M'hipite*, *M'hipiti*, *Muphiti*) é o nome em língua *emakua naharra* do território oficialmente denominado Posto Administrativo da Ilha de Moçambique, que é a parte insular do distrito que inclui também o Posto Administrativo do Lumbo, na baía de Mussoril. O distrito da Ilha de Moçambique ocupa uma área de 245 km<sup>2</sup> — que inclui as Ilhas de Goa, Cena ou das Cobras, o mar e a Ilha Continental.

Primeira capital do país até 1898, e importante entreposto comercial da África oriental no comércio de porcelanas, especiarias e de pessoas para serem escravizadas nas Américas e no Oriente, a Ilha de Moçambique ocupa, para a população *makua*, importante lugar nos discursos sobre origem e tradição.

Mussa Bin Bique (Musa Al Big ou Mossa Al Bique ou Mussa Ben Mbiki ou Mussa Ibn Malik) teria sido um comerciante, estudioso ou governante da Ilha, antes de 1500. O português Vasco da Gama teria chegado à região por volta de 1497, quando já existiam entrepostos comerciais árabes e populações locais aderentes ao islamismo. A ilha estaria subordinada ao sultão de Zanzibar e era utilizada pelos árabes no seu comércio com o Mar Vermelho, a Pérsia, a Índia e as ilhas do Índico. O nome desse antigo comerciante árabe, pode ter originado o da ilha e, posteriormente do país, Moçambique.

Nas experiências de pesquisa vividas tanto com as mulheres da Mafalala quanto com as *makuas*, em Nacala Porto e Nampula, a Ilha aparece na narrativa como lugar da tradição, onde havia o “*tufu* mais antigo”, as mulheres eram “as donas das *capulanas*” e onde estariam “os melhores pescadores”. Ali o país havia começado. Entretanto, como tão pequena porção de terra poderia abarcar tanta história?

Sim, podia. Porque, ali, mar também é território e, junto com as ilhas, compõe importante território de memória para a população que se reconhece e é reconhecida como *makua*, “*makua* de raça”, como dizem. Nesse contexto, a ideia de circulação, das pessoas que se deslocam, e levam em seus corpos suas histórias, suas músicas e suas danças é bastante presente, pois quem nasce na Ilha traz em si o desejo de navegar, de sair, de procurar trabalho fora, expresso pelo termo em *emakua Muphiti locussa*, presente em várias músicas de *tufu*, seja no plantio nas *machambas*, áreas de plantio que são escassas na região da Ilha, seja trabalhando com negócios, com compra e venda. O *carama*, (*karamo*, *karama*, *karam*, *k'ram*), encontro dos grupos de dança *tufu* que acontece anualmente, a depender das condições financeiras do grupo

que irá oferecer a festa, também envolve o processo de circulação, como irei abordar no capítulo destinado às associações de dança *tufu*.

A Ilha foi classificada pela UNESCO, em 1991, como Patrimônio Mundial da Humanidade, com argumentos pautados no patrimônio arquitetônico que une as influências dos diversos povos que passaram por ali. A parte insular, de 3,8km quadrados, é dividida em duas partes, a norte, a "cidade de pedra", construída em pedra e cal e, a sul, a "cidade macuti", material de construção tradicional feito com folhas de coqueiros. Assim como na cidade de Maputo, no sul do país, onde a cidade está dividida entre a cidade-cimento e a cidade de madeira e zinco ou caniço, a divisão entre a cidade macuti e a cidade de pedra e cal representa uma separação sociocultural entre histórias, pessoas, danças e sons, forjada durante o período colonial. Uma das marcas de alguns bairros da cidade macuti é o fato deles estarem abaixo da linha do mar, porque as rochas dessa parte da ilha foram usadas para a construção da parte de pedra e cal. Por mais que o patrimônio institucionalizado da Ilha esteja na cidade de pedra e cal, é na cidade macuti que a maior parte da vida da Ilha acontece. E foi lá que meu trabalho de campo aconteceu.

*Estive* na Ilha por diversas vezes durante o tempo em que permaneci hospedada em Nacala Porto. Depois, estive por um tempo na parte continental, no Djembesse (*Djambesse, Jembesse*) e depois na parte insular, onde presenciei, quando as associações de dança se apresentam, ritos femininos e masculinos cruciais para o desenho dessa pesquisa. O primeiro contato foi feito com o Joaquim Nazário, o então chefe Nazário, do Gabinete de Cultura da Ilha. Mais que um interlocutor, ele se tornou um grande amigo, muito solícito e disposto a *me* ajudar. Trabalhando por mais de dez anos à frente da cultura da Ilha, e natural da província, conhecia todos os grupos de cor, e havia incentivado a formação de diversos deles, inclusive ensinando passos de dança. Havia também sido ator, par romântico da rainha do *Tufu* Estrela Vermelha, Djanina Momade, no filme “Muhupitit Alima”, filmado na Ilha em 1988<sup>33</sup>. Muitas pessoas o conheciam na Ilha apenas pelo nome do seu antigo personagem, Omar.

A ele, devo a honra de ter conhecido Djanina e sua filha Hafussa Momade, que *me* abriram as portas do seu grupo de *Tufu*, o Estrela Vermelha, o “grupo mais famoso de Moçambique”, grupo-mãe de diversos outros de *Tufu* em todo o país. *Escrevo* este texto ainda sob luto da passagem de Djanina, ocorrida no dia 26 de agosto de 2020. Mesmo sendo bastante procurada por pesquisadores locais e estrangeiros, Djanina *me* recebeu muito bem, assim como

---

<sup>33</sup> Muhupitit Alima. Realização: José Luiz Sol de Carvalho. Argumento: Lília Momplé, 1988.



todas as mulheres participantes do Estrela Vermelha, com quem *tive* a oportunidade de dançar, ser aconselhada, rir e brincar. Apenas *agradeço*.

Fotografia 19 – Djanina no filme em que atuou com Nazário: *Muhupitit Alima*.



Fonte: Sol de Carvalho, 1999. Disponível em: <https://africanfilmny.org/films/muhipiti-alima/>. Acesso em: 18 set. 2021.

Nazário *me* passou diversas informações sobre outras danças surgidas na Ilha e executadas pelas associações, como o *N'sope (Musope)*, dança feita ao saltar de cordas e o *M'ssepua (Massepua, Massebua)*, que remete à ideia da umbigada presente aqui no Brasil, em que é feito um encontro do baixo ventre no centro da roda por dois participantes. Essas duas danças teriam surgido em regiões continentais do município da Ilha, no tempo recente. A mais antiga seria o *Tufo*, que remete à Medina, no tempo do Profeta, e teria chegado à Ilha com os árabes e se tornado comum em todo o território *makua* com a disseminação do islamismo.

Durante o tempo em que *estive* no Djembesse, *acompanhei* os encontros de dois grupos da parte continental, a Associação Familiar e a Associação Hancuane, hoje chamada de Associação Mãos Dadas<sup>34</sup>. *Vi* também duas outras chamadas de Associação Familiar, na Ilha, que se apresentavam em ritos masculinos os quais *visitei* ou *descobri* ao acaso ao caminhar pelas ruas e vielas da cidade macuti. É importante lembrar que os ritos masculinos, chamados

<sup>34</sup> O fato que acompanha a mudança de nome da Associação é bastante interessante. A Associação Hancuane nasce de um desentendimento com o *Tufo* Familiar. Hancuane, em *emakua*, significa “fofoqueira”. Por sugestão de Nazário e com intuito de unir os grupos, para que possam se apresentar juntos, o grupo troca seu nome para “Mãos Dadas”.

de *nivunko*, contêm uma parte fechada, que é restrita às mulheres, e uma parte pública, quando a criança é devolvida à família após um período em que permanece em reclusão junto aos padrinhos e aos conselheiros, quando é feita a circuncisão e o aconselhamento. Nesse momento aberto, bastante festivo, ocorre um desfile pelas ruas da cidade onde um grupo de dança busca a criança da casa dos padrinhos e a entrega dos pais. As pessoas que estão passando pelas ruas podem seguir os caminhantes e ir para a tenda, acompanhar a cerimônia como participante. Uma festa cheia é sinal de prestígio para a família e para o grupo que conduziu os convidados. *Segui* esse percurso algumas vezes, mas como ninguém ali sabia da minha condição de pesquisadora, não *tirei* fotos e nem *irei* fazer descrições detalhadas desses eventos.

No segundo período de campo, realizado dois anos após a primeira viagem, na virada de 2019 para 2020, *optei* por ficar apenas na província de Nampula e focar na pesquisa na Ilha. Tinha como objetivo aprofundar algumas questões sobre as associações de dança *tufo* e sobre os ritos e realizar uma pequena devolutiva junto aos grupos que *tinha visitado* da primeira vez. *Editei* um vídeo de 16 minutos, *gravei* num tablet, para que as pessoas pudessem vê-lo e *fiz* cópias em pen-drives para distribuir para as dirigentes dos grupos. Encontrei novamente com o chefe Nazário e Djanina, que já estava com a saúde bastante debilitada, e com sua filha Hafussa. *Conheci* Saida Ossufo, e dela *recebi* diversos conselhos sobre os ritos, além de Adriana e Ibrahim, vizinhos de Djanina no bairro Santo Antônio, na cidade macuti, com quem *conversei* por longas tardes sobre as danças da Ilha.

Fotografia 20 – Hafussa, Ilha de Moçambique.



Fonte: Jaqueline Silva, 2020.

Como era de se esperar, mais que respostas, *voltei* de campo com diversas outras perguntas, e principalmente com a sensação de que não *poderia* mais fazer a mesma antropologia que *havia feito* até então. A devolutiva não deveria ser um tipo de benfeitoria, ou ação estática que surge do pesquisador em direção aos pesquisados, como uma ação à parte feita por escolha do pesquisador, mas parte essencial do processo de pesquisa, uma ação dinâmica e participativa, que permite reformulações, questionamentos e críticas, e por isso, deveria ser feita durante, e não apenas ao final da elaboração do trabalho.

Esse momento, mudou todo o modo como *eu* entendia o *Tufo*, principalmente por ressaltar que não era possível fazer pesquisa sem pensar ativamente o corpo, não apenas o corpo como objeto, mas um corpo ativo, que pesquisa, que é pesquisado, que documenta e é documentado, que dança e é dançado. O movimento de ir e vir, de trocar, de construir e dialogar com o campo e no campo precisa ser constante, se queremos realmente que aquelas pessoas com as quais dialogamos possam ser, de fato, parte ativa na construção das nossas pesquisas.

A escolha de retornar apenas à província de Nampula se deve também às minhas condições financeiras e ao complicado cenário que os cursos de pós-graduação e a pesquisa como um todo enfrentavam no Brasil nesse período. Como não *consegui* financiamento, *tive* que realizar a viagem com recursos próprios, o que limitou meu tempo e meus deslocamentos dentro do país. Alguns grupos tinham acabado, algumas dançarinas tinham falecido. Era outra Ilha, era outro Brasil. *Pretendia* voltar mais uma vez a Moçambique antes da conclusão da tese, em novembro de 2020, dessa vez para a Mafalala. Não *esperava* que o mundo seria assolado pela pandemia do novo coronavírus e que se tornaria impossível se deslocar e ter contatos sociais.

### 3.3.5.3 *Angoche*

Cidade com história bastante peculiar e complexa a qual não *consigo* recuperar sem cometer alguma injustiça ou imprecisão, Angoche é uma cidade litorânea da província de Nampula, já foi chamada António Enes no tempo da dominação colonial. Porém, para os moradores, seu nome em *emakua ekoti (coti)* é Parapato. Lugar onde árabes e *swahilis* conviveram por vários anos, Angoche foi um dos centros socioeconômicos mais importantes da região, ao abrigar uma expressiva frota pesqueira utilizada na pesca do camarão e indústrias de beneficiamento de castanhas.

Não *sabia* bem o que esperar desta parte do campo e não *tinha* muitas referências sobre quem procurar, mas *tinha* muita vontade de conhecer a cidade, *motivada* pela peculiaridade da dança que *havia conhecido* com as mulheres migrantes na Mafalala participantes da Associação Niholane e das histórias que *havia* escutado sobre a região ter sido um importante foco de resistência à dominação portuguesa no norte. O Sultanato de Angoche, em coligação com outras chefias islâmicas e com líderes *makuas* do interior, ofereceu forte resistência à ocupação portuguesa, que só teria sido efetivada na região em 1912.

*Fui* para a cidade acompanhada do Sr. Assane, conhecido como Nenê, o presidente da Niholane, que *havia conhecido* na Mafalala, em Maputo. Fomos de chapa aberto, um caminhão que seria comparado aqui no Brasil ao que chamamos de “pau de arara”. Na época da pesquisa, os 172 quilômetros de estrada que separavam a cidade da capital, Nampula, eram feitos em cerca de sete horas, por causa da estrada de chão repleta de buracos, das diversas paragens para descarregar pessoas e para verificação nos postos policiais que existiram pelo caminho, cerca de seis. *Viajei* ao lado do motorista, que *me* explicou que os documentos são tão caros que fica mais barato pagar a propina exigida pelos policiais, o dinheiro do “refresco”, do que tentar andar com toda a documentação correta.

Em comparação às das pessoas que estavam na parte aberta do caminhão, minha viagem foi um tanto confortável, pois *havia* pago 100 meticais a mais para ir dentro do caminhão, por insistência do sr. Nenê. *Fui* dividindo banco com uma senhora grávida, e *leve*i no meu colo duas bolsas de outras duas mulheres que viajavam atrás, além da minha mochila e a do sr. Nenê. Se minha indignação não era por mim, mas por mulheres e homens que tinham apenas aquela alternativa para se locomover, num país que, assim como o Brasil, convive com uma desigualdade de renda gigantesca, falar qualquer coisa parecia ridículo e até desrespeitoso num cotidiano ao qual *eu* não pertencia.

Ao longo de todo o dia, motivadas pelas paradas para comprar frutas, amendoins, castanhas e água, para usar banheiros improvisados, os comentários sobre as paradas policiais, as conversas sobre as pontes inacabadas, os risos e as brincadeiras nos momentos de esticar as pernas, formou-se naquele *chapas* a pequena comunidade passageira típica do trânsito dos viajantes.

Chegando à cidade, todo o cenário que vi remetia ao passado: passamos primeiro pelas ruínas das grandes fábricas de beneficiamento de castanha que existiram na região; e, quase em frente, vimos uma antiga missão católica, num lugar onde o sr. Nenê *havia* sido alfabetizado.

Passamos por um posto de gasolina em que várias pessoas nas ruas estavam pedindo boleia (carona) ou tentando conseguir qualquer tipo de transporte para ir para as cidades vizinhas.

Continuamos na mesma direção e estávamos na avenida principal, chamada Avenida da Liberdade, um cenário que *me* impressionou muito à primeira vista. Havia vários prédios muito grandes e suntuosos mas completamente vazios. Uma avenida inteira, com uma arquitetura muito parecida com as cidades brasileiras de porte médio, como minha terra natal Itabira, com asfaltos bem conservados, mas completamente vazia. O senhor que estava *me* acompanhando *me* mostrou, com relativo orgulho, onde era o “maior supermercado de Nampula”, a “antiga concessionária de carros”, as casas onde moravam os funcionários da colônia, e um antigo clube de futebol. *Vejo* então que aqui impera a mesma divisão entre a cidade de cimento e a cidade indígena da Ilha de Moçambique e da cidade de Maputo.

Na cidade de cimento, viviam os brancos, portugueses e os chineses, que também eram donos de empresas na região, as mulheres brancas nascidas na colônia. Atualmente, quase todas essas casas encontram-se vazias, de modo que o silêncio das ruas sem gente e com poucos carros é raramente quebrado pelo som das motorizadas ou pelo pedalar das bicicletas-chapa que circulam pela cidade. A sensação é muito forte, porque, de todas as cidades onde *estive* em Moçambique, Angoche tem as ruas mais organizadas, largas e os prédios mais bem estruturados que vi, mas todos predominantemente vazios. A presença portuguesa era mais forte do que *eu* esperava. É uma cidade fascinante, mas havia algo de triste ali.

Algumas poucas construções são ocupadas por prédios da administração local, as escolas primárias e secundárias, postos policiais e da marinha. Caminhando um pouco mais, passamos pela zona comercial, em que vivem os indianos e se concentra a maior parte do comércio na região. A cidade então começa a ter mais vida. Estamos chegando ao bairro do Inguri, onde a paisagem muda radicalmente. Na rua principal, que foi aberta há cerca de dez anos, temos casas e prédios de cimento, a maioria ocupados por descendentes das pessoas assimiladas, que eram as negras indígenas que trabalhavam para a colônia, numa zona de transição. Mas saindo dessa avenida principal, as casas nas quais a população nativa vive, a qual minha principal interlocutora, Sr<sup>a</sup> Amina Age, chamava de “donas da terra”, são quase sempre de macuti, divididas por cercas de bambu em ruas e becos de terra batida.

*Questionava* se havia linhas mais ou menos invisíveis que mantinham as pessoas cercadas nos bairros indígenas com tão pouca infraestrutura, com riscos de alagamento e deslizamento, como durante o ciclone que ocorreu naquele mesmo ano, em oposição à cidade vazia deixada pelos portugueses, anos depois do fim da colônia. *Acredito* que essa não é uma

questão para ser discutida em termos de riqueza e pobreza, muito menos se esses conceitos estiverem pautados em valores ocidentais, mas talvez entender a relação entre poder, política racial do período colonial e território possa ajudar a compreender a atual dinâmica territorial da cidade. Essa é apenas uma das várias perguntas que *guardo* sobre Angoche e demais bairros indígenas onde permanecem as marcas das políticas raciais do período da dominação colonial<sup>35</sup>.

O tempo pareceu circular de outra forma em Angoche, pois em poucos dias *vivi* experiências tão fortes e complexas que ainda hoje tenho dificuldade de colocar em texto. *Conheci*, logo no primeiro dia, a senhora Amina Age, angochiana com 65 anos época. Muito articulada e de uma vivacidade admirável, é bastante conhecida em toda a cidade, em virtude do tempo em que trabalhou no Banco de Moçambique. Filha de assimilados, também foi professora e hoje em dia trabalhava numa espécie de banco popular. Era também é conselheira (*mamaolaca*) e tinha há pouco tempo aderido a uma vertente mais rígida do islã, mas ainda organizava casamentos e rituais de iniciação na cidade. Amina conversou *comigo* por várias horas sobre os ritos e as danças, das quais reproduziu alguns movimentos, e *me* ensinou várias palavras em *makua* e como *me* portar, andar, como deveria *me* vestir. *Estive* com ela em dois ritos de iniciação, um feminino e outro masculino, aos quais irei *me* ater adiante na tese. *Estranhei* o tom saudoso com que ela *me* falava sobre a cidade do passado, a *Parapato* do período colonial. Ela tinha saudade do movimento das ruas, do supermercado cheio, dos carros, da vida da cidade. *Eu* a ouvia. Quem era *eu* para julgá-la?

*Estive* também em dois eventos junto à Associação de dança Anuari Li Hassanate, acompanhada pelo sr. Nenê. Eles fizeram um almoço para nos receber, pois foram avisados de que estaria ali uma pesquisadora estrangeira. As mulheres se pintaram de *mussiro*, usaram capulanas novas, compuseram uma música cuja letra tinha o nome da associação Nikholane, grupo visitante que o sr. Nenê e *eu* representávamos ali. Era uma visita cordial, formal. *Dancei*

---

<sup>35</sup> Tanto na Ilha de Moçambique quanto na cidade de Maputo permanecem versões atualizadas de divisões políticas e urbanas que remontam ao período colonial entre as partes da cidade que serviam de moradas aos colonos e as que serviam aos moradores locais, os indígenas. De acordo com Assunção e Aiúba (2017), na Ilha, essa a divisão entre “cidade de pedra e cal” e “cidade de macuti” (um tipo de palha) é hoje atualizada de outras formas, sendo a primeira parte da cidade o local de hospedagem e passeio de turistas - os *whites*, ou *mucunhas* como são chamados pelos ilhéus – e a “cidade de macuti” “[...] onde reside a maior parte da população local, majoritariamente negra ou mestiça. [...] A divisão “racial” da Ilha apresenta algumas exceções, e não é tão forte quanto no período colonial, mas ainda pode ser percebida nos dias de hoje”. (ASSUNÇÃO; AIÚBA, 2017, p. 103-104, grifo dos autores). Em Maputo, a divisão mais significativa acontece entre os bairros da Mafalala e da Polana, onde o material de construção principal é a “madeira e o zinco”, que veio para substituir no “caniço” (um tipo de palha, assim como o macuti) e o centro e a Baixa da cidade, onde impera o “cimento”. Da mesma forma, os bairros de caniço são ocupados em sua maioria por negros e mestiços, e os bairros de cimento, por brancos, descendentes de portugueses, estrangeiros e turistas. Seria interessante pensar de que forma essa ocupação é atualizada em Angoche e quais motivos restringem a ocupação da zona de cimento pelos atuais moradores.

junto com elas, e minha presença causou, inclusive, um pequeno alvoroço no bairro. Essa foi uma marca importante do meu campo em Angoche. Caminhar sozinha por lá causava muito curiosidade nas pessoas, pois não era um local turístico como a Ilha, tampouco uma cidade de trânsito como Nampula.

Também em Angoche *passei* algumas tardes conversando com Momade, funcionário da hospedaria mantida pelo senhor Aiuba, onde *fiquei* acomodada durante o período de campo nesta cidade. Momade adorava *me* perguntar várias coisas sobre o Brasil. Numa das poucas ocasiões em que *conversei* com ele sobre as coisas da tradição, ele afirmou que o islamismo de antigamente era mais aberto para as práticas locais, como ritos de iniciação, o uso das línguas locais, o curandeirismo e os grupos de dança como o *tufo*. No momento presente, estaria ganhando força um novo muçulmanismo que ensinava nas madraças que as práticas como os batuques seriam “haramo”. Haramo é a palavra em português para “*haraam*”, um termo usado para se referir a qualquer coisa que é proibida pela fé.

Acredito que ele se referia ao fato de que, como aponta Macagno (2006), a partir dos anos 1980, ano de fundação do Conselho Islâmico de Moçambique e primeiros momentos de estabelecimento do governo da Frelimo, passa a se verificar a emergência de uma postura crítica em relação às confrarias por parte de missionários vindos do Sudão e do Oriente Médio. Lideranças locais ligadas ao comércio e à política partidária, acusando-as, não só de uma suposta cumplicidade com o colonialismo, mas de um conjunto de erros na prática do Islã, que deveria seguir estritamente as orientações presentes no Alcorão. No entanto, ele mesmo não acreditava nisso, e ficou muito feliz pelas suas filhas, Daniela e Carina terem passado pelos batuques. Momade fez questão de *me* mostrar foto das meninas, que tinham nomes brasileiros, como ele tinha visto nas novelas.

Outras mediadoras do meu campo de pesquisa foram enfáticas em afirmar que a crescente presença do islã mais radical, assim como a chegada de igrejas protestantes, abriu portas para novas formas de controle do corpo feminino através, por exemplo, do incentivo do uso de vestimentas em que a mulher cobre todo o corpo, da restrição dos seus locais de circulação e do impedimento de realização de certas atividades de trabalho. Além da proibição, diversas transformações nos *ikoma*, como a presença de enfermeiros para circuncisar os meninos, foram impulsionadas tanto por influência religiosa quanto política que, entre outras coisas, coloca o corpo feminino, a sexualidade, a família polígama, além dos ritos e das danças, no lugar de experiências exotizantes e degradantes para a mulher.



*Eu* estava organizando minha mochila para conhecer uma associação de dança *parâmpara* e ir à Aiube, um distrito-ilha pertencente à cidade, onde *poderia* conhecer uma senhora que teria conhecido a antiga rainha de Angoche, quando uma amiga de Maputo *me* enviou uma mensagem dizendo que havia rumores de que chegaria um ciclone naquela região de Moçambique. *Eu* nunca tinha visto um ciclone na vida, e não *tinha* a menor ideia do que isso poderia significar, mas, muito a contragosto, *resolvi* sair da cidade no dia seguinte e voltar à Angoche assim que as coisas estivessem mais tranquilas.

Bastante *frustrada*, *consegui* um carro que *me* levou de volta para Nampula. De fato, o ciclone chegou, derrubou diversas casas no bairro do Inguri e deixou fortes estragos no norte do país, em especial na região do município da Ilha de Moçambique, onde destruiu casas e barcos e deixou pessoas desabrigadas. A estrada que liga Nampula a Angoche ficou interdita por algumas semanas e *eu* não *consegui* voltar novamente para a cidade neste período do campo.

Fotografia 21 – Mulheres se preparando com M'siro, na Associação Anuari Li Hassanati, Angoche.



Fonte: Jaqueline Silva, 2018.

### 3.4 RETORNO A ÁFRICA: MÍTICA, REAL, IMAGINADA?

Neste capítulo, *propos* retomar os caminhos do trabalho de campo atenta aos cruzamentos entre raça e gênero que marcam o ofício das antropólogas. *Explicitarei* sentimentos



e sensações envolvidas, trazendo à tona os entendimentos e equívocos que foram centrais para o desenvolvimento das questões de pesquisa, a partir de um texto escrito em primeira pessoa. O trabalho de campo, a princípio realizado durante dois períodos em diferentes regiões de Moçambique — por quatro meses em 2017 e 2018, e depois por dois meses na virada de 2019 para 2020 — constituiu-se como um movimento contínuo de idas e vindas entre as memórias vividas tanto naquele país quanto no Brasil, informadas por leituras, experiências e reflexões que questionam formas coloniais de construir conhecimento e propõem paradigmas fundamentados em saberes erguidos fora do centro.

Conhecemos pouco ou quase nada sobre a África. No meu processo de formação como cientista social, na graduação e no mestrado, *tive* acesso a poucos dados sobre as dinâmicas sociais do continente nos dias de hoje. Antes disso, na escola pública em que *cursei* o ensino médio, em Itabira, o continente africano era apenas uma mancha para a qual as professoras nunca olhavam, espaço vazio de onde tinham saído meus ancestres. *Confesso* que meus estudos antes do doutorado pouco contribuíram para romper com a ideia de atraso presente no senso comum e que colocava o foco sobre características exotizantes e fantasiosas dos povos africanos. Nessa direção, o objetivo deste capítulo foi também lançar informações históricas e demográficas sobre Moçambique para cobrir um pouco da lacuna, que é minha, mas também pode ser das minhas leitoras.

Entre as diversas críticas existentes sobre o deficiente ensino da história da África que se tem no Brasil, uma delas está no fato de que foi construída uma ideia irreal do continente, que às vezes é metaforizado como uma mãe. No senso comum, predomina o desconhecimento de que se trata de mais de 50 países muito diversos entre si, que possuem uma história política e social dinâmica. Nas palavras de Oyèrónké Oyěwùmí (2020), esta seria a mais bem-sucedida ficção branca sobre África, que deve ser combatida pelo redirecionamento do olhar para produções acadêmicas feitas fora dos centros, que colocam em xeque o domínio das ciências sociais brancas.

Entretanto, a busca por suprir este desconhecimento epistemológico possui também uma dimensão subjetiva que, a meu ver, dialoga com a noção de ancestralidade. A ideia de ancestralidade torna-se importante aqui como um operador conceitual, porque dialoga diretamente com um dos conceitos chave, que será abordado ao decorrer deste trabalho, que são os conselhos (*olaca, olaka*).

Como conclusão desta etnografia cartográfica, *peço* ajuda de uma mais velha, a historiadora Beatriz Nascimento, para dialogar com as leitoras sobre os lugares que a África

imaginada pode ocupar na reconstrução da memória e da identidade das mulheres negras *amefricanas*, para que possamos localizar de outra forma o continente africano em nossas memórias e no nosso corpo.

Um dos trabalhos mais conhecidos de Beatriz Nascimento é o filme *Orí* (1989), dirigido por Raquel Gerber, em que são abordadas diversas dimensões da relação entre Brasil e África. O filme tem por base suas pesquisas em Angola e no Senegal e tem o conceito de quilombo como ideia central. *Orí* vem de uma palavra yorubá, utilizada no candomblé, que de modo simplificado pode ser entendido como cabeça ou centro, ponto chave de ligação do ser humano com o mundo espiritual. O cuidado com o ori simboliza a passagem a um novo estágio da vida a partir da iniciação, chamada de “feitura”, “raspagem” ou “fazer santo”. Para Beatriz, recontar a história da grande diáspora à qual os povos africanos foram sujeitos ao virem para as américas, além de proporcionar uma correção na própria historiografia, uma vez que a “história do Brasil foi uma história escrita por mãos brancas”, (BEATRIZ..., 2016, n. p.) traz a possibilidade de evocar nesses sujeitos noções de pertencimento e reconstrução de si.

Se o racismo torna a mulher negra uma pessoa destituída da própria experiência de ser, Beatriz Nascimento fala da possibilidade de olhar para a África e se reerguer contra e a despeito do racismo. Esse movimento torna-se possível pela vivência em espaços físicos e simbólicos que proporcionam na mulher negra a mesma sensação de liberdade e pertencimento que um quilombola sente em seu território. Mas, para ela, essa sensação deve ser expandida. Cósmica, visceral. Em suas palavras: “A Terra é meu quilombo. Meu espaço é meu quilombo. Onde eu estou, eu estou. Quando eu estou, eu estou.” (ORI, 1989, n. p.).

O quilombo, grande tema de estudo da autora, além dos territórios negros conquistados pelas negras na diáspora, são também territórios míticos de direito, onde se vive a possibilidade de ser quem ela é, grande, forte, potente, ancestral. *Reproduzo* um dos trechos mais sensíveis do filme em questão, quando Beatriz dialoga com a diretora do longa-metragem, e narra como se sente no território do Quilombo dos Palmares:

Quilombo é aquele espaço geográfico onde o homem tem a sensação do oceano. Raquel você precisa se sentir na Serra da Barriga. Toda a energia cósmica entra no seu corpo. Eu fico grande numa serra. Eu fico assim, Raquel, alta. Eu afino e fico alta, parecendo os imbangalas. Sabe como é? Essa coisa de negro mesmo. Mas é de negro porque é o homem ligado à terra. É o homem que mais conhece a terra que nem aqueles horizontes Dogon. É o homem preto, cor da lama, cor da terra. Iuri Gagarin viu a terra azul, mas existe a terra preta. Existe essa terra que é terra, que é a coisa que a gente mais tem medo de perder. É o pó, é o pó da terra, é uma coisa que se equilibra com os outros gases, que dá fundamento”. (ORI, 1989, n. p.).

Passar pelo grande ritual simbólico de feitura de Ori, como nos diz Beatriz Nascimento, dá de volta ao povo negro, a possibilidade de sentir pessoa, gente, dona da terra. Estar em África, percorrer no sentido oposto às rotas que trouxeram tantos seres humanos para serem escravizados, pode ter o potencial de trazer a mulher negra da diáspora, memórias ancestrais, repletas de narrativas que talvez importem menos por serem reais ou inventadas e mais por cobrirem lacunas do processo de construção da memória daqueles aos quais, por séculos, o status de pessoa foi tolhido pelo Ocidente.

Ao realizar uma pesquisa em África, enquanto pesquisadora negra, *sou* colocada diante de um espelho torto e gasto pelos anos, mas que não deixa de refletir uma imagem projetada de *mim* mesma e da realidade em que *vivo*. O continente africano, seja ele mais ou menos real, mais ou menos idealizado, acaba sendo um território de conciliação das negras brasileiras que se veem confrontados ali com uma realidade que nos foi negada. De fato, estar em África, num país 99% habitado de corpos pretos, em que todas as mulheres têm meu cabelo, meus lábios e meus quadris teve um efeito sobre minha autoestima que talvez ainda não tenha conseguido dimensionar.

Dançar, ser dançada, dançar junto. Dançar diz respeito a conexões com a música, com o espaço, com as outras e comigo mesma. Ao ser *convidada* a dançar junto nos ritos de iniciação femininos em Moçambique e junto às associações de dança, *experimentei* outras formas de lidar com o corpo, com a sexualidade, de lidar com as mais velhas, com noções distintas de educação e comportamento e, principalmente, com outras formas de ser mulher, de ser mulher negra. Através do meu corpo, simultaneamente, *eu me reconheci* e *me estranhei* diante das minhas interlocutoras e talvez, ao fim, tenha sabido mais sobre *mim* mesma do que sobre elas.

Mas, como conseguir elaborar um diálogo entre as realidades negras em África e na diáspora sem projetar no outro nossas frustrações, olhares e categorias e, ainda, sem recorrer no racismo e na postura colonialista entranhada no conhecimento acadêmico?

Ouvir conselhos dançados. Traçar caminhos não antes planejados. Sentir os ancestrais. Ler as memórias. É disso que se trata. É sobre estes saberes que *pretendo* escrever. E peço licença a esses homens e mulheres para que possa cumprir o trabalho a contento.



Fotografia 22 – Madrinhas indo para nivunko, na Ilha de Moçambique. Fonte: Jaqueline Silva, 2020.

***EKOMA NI QUINTALE***

#### 4 EKOMA NI QUINTALE OU OS RITOS DE INICIAÇÃO FEMININOS

*Considero* neste texto os ritos femininos de puberdade como uma sequência de eventos realizados após a primeira menstruação e antes do casamento, que dizem sobre formas de ser e estar no mundo que devem ser adotadas pelas iniciadas, até então meninas ‘pequenas’, para serem consideradas ‘grandes’. Aconselhamentos sobre como lidar com as mais velhas, como se cuidar durante o período menstrual, métodos de higiene pessoal, além da dinâmica sexual, ensinamentos sobre a vida e a morte e cuidados espirituais são alguns dos temas dos ensinamentos transmitidos durante os rituais de puberdade. O ensino de técnicas de depilação, tatuagens (escarificações), o modo como se usam *mikova* (ou miçangas, colar de contas de plástico ou vidro usado em torno do quadril), formas de mexer o corpo, especialmente os quadris, e o alongamento dos pequenos lábios (*ithuna, othuna*) são algumas das técnicas corporais repassadas durante as cerimônias.

*Emwali, ou mwali* pode indicar os ritos femininos da adolescente quando feitos de forma coletiva, o nome dado à iniciada no momento dos ritos, a menina que chegou à puberdade e, em algumas localidades, de acordo com Medeiros (2007), também os ritos masculinos. *Mwarusi* seria o equivalente a menina ‘pequena’, ou ‘virgem’. *Ikoma*, plural de *ekoma*, é o nome dos instrumentos musicais tipo tambores, das danças, parte essencial dos rituais, e pode ser usado também para os ritos masculinos e femininos, podendo ser complementado com o designativo de gênero: *ikoma ya alopwana* para os ritos masculinos, e *ikoma ya nthiana/muthiana*, para os ritos femininos. Os termos *olya ikoma, wineliwa/winelija ikoma* ou apenas *winelija/winelija* podem ser traduzidos como ‘passar pelas danças de iniciação’ ou ‘ser dançada’.

Os termos em português utilizados pelas minhas interlocutoras variam entre ‘ritos de iniciação’, ‘rituais de iniciação’, ‘cerimônias de iniciação’, ou apenas ‘rituais’, ‘nossos rituais’, ‘nossas cerimônias’. A pessoa iniciada é chamada de ‘menina’, alguém que ‘ainda é pequena’. Os ritos femininos são chamados também de ‘batusques’, ‘nossos batusques’. O ato de ser iniciada pode ser chamado de ‘passar pelos batusques’, ‘passar pelas danças’ ou ‘ser dançada’. “Passar pelos batusques” é o mesmo que “passar pelos ritos de iniciação” ou “ser dançada”, o que ressalta o duplo local ocupado pela iniciada: a menina dança e é dançada, nos batusques e pelos batusques.



A dinâmica dos ritos é muito variável, entre outras coisas, em virtude dos dias disponíveis, da adesão religiosa, da renda da família e da região em que se realiza, se no litoral, no interior ou nas ilhas da província de Nampula. O período de maior ocorrência são as férias escolares, entre dezembro e janeiro, podendo também ser realizado nas férias de julho ou no período que antecede o Ramadã<sup>36</sup>. Autores que abordam os ritos de iniciação *makua*, como Medeiros (2007), Lerma Martínez (1989), Cossa (2014) e Arnfred (2011) nos dizem que os ritos já duraram de três a seis meses. Minhas interlocutoras *me* disseram que, hoje em dia, os ritos duram em média três dias, de sexta a domingo, sendo que a parte do ensinamento das técnicas corporais como o *ithuna* (ou *othuna*), o alongamento dos pequenos lábios, pode ser feita por um período mais longo, sem que as meninas tenham sua circulação restrita no restante do dia.

Não *verifiquei* uma idade fixa para a iniciação das meninas. Após a primeira menstruação, a entrada nos ritos depende de uma série de fatores, como a quantidade de irmãs, primas ou vizinhas que podem ir para os ritos juntas. É comum que uma família, que é quem organiza o rito, aguarde que duas ou mais meninas estejam no período de passar pelos batuques para que a cerimônia possa ser feita. No entanto, não são todas as *makuas* que passam pelos *ikoma*.

Frequentemente, na busca de informações junto às pessoas com maior poder aquisitivo durante meu trabalho de campo, *me* disseram que para saber sobre os ritos *eu* deveria ‘falar com os empregados’, o que *me* fez atentar para as questões que envolvem a divisão da população moçambicana, feita pelo governo colonial, entre assimilados e indígenas, e sua relação com a divisão com a divisão do trabalho nos dias atuais<sup>37</sup>. Não é uma regra fixa, mas, não raro, o

<sup>36</sup> “O Ramadã [...] é o 9º mês do calendário do Islã. Durante este período, o povo muçulmano coloca em prática um ritual de jejum (suam), considerado o 4º entre os 5 pilares do islamismo. [...] Como o calendário islâmico é do tipo lunar, o Ramadã [...] [pode] ocorrer em praticamente todas as estações e meses, de acordo com a configuração dos anos. [...] Mas sua duração, que vai de 29 a 30 dias, nunca é alterada”. (ARAÚJO, [2014], n. p.).

<sup>37</sup> Matheus Serva Pereira (2016) ressalta como o termo batuque foi utilizado durante a período colonial para classificar práticas culturais bastante distintas dos indígenas, grupo social negro depreciado pelo governo colonial, considerado inferior ao assimilado. Entre essas práticas estavam os ritos de iniciação femininos e masculinos. Em suas palavras, “Por meio de um conjunto de disposições legais formuladas entre os finais do século XIX e as primeiras décadas do século XX, foram criadas duas categorias jurídicas que definiriam formalmente o lugar das populações naturais da África nos quadros do colonialismo português por meio do acesso a desiguais formas de cidadania: o assimilado e o indígena. Os assimilados, segundo as descrições legais implementadas pelas políticas coloniais, seriam os africanos que haviam abandonado os ‘usos e costumes da sua raça’, adotando hábitos do chamado mundo civilizado, isto é, do mundo burguês europeu citadino de então. Os indígenas, que compunham a esmagadora maioria, seriam os africanos que continuavam praticando e vivendo a partir dos ‘usos e costumes da sua raça’, sendo entendidos, sobretudo, como aqueles que habitavam zonas distantes das áreas urbanizadas. Dessa maneira, os indivíduos classificados como indígenas foram excluídos de qualquer modelo de cidadania oficializado pelo poder. (PEREIRA, 2016, p. 16-17, grifos do autor).

trabalho doméstico é feito pelo descendente dos indígenas, que não puderam ter acesso à educação e à formação profissional no governo colonial e no período de transição, sendo esta parcela da população que teria dado continuidade a práticas consideradas obscurantistas, como os ritos de iniciação e o curandeirismo.

As mais velhas responsáveis pelos conselhos nos ritos femininos são as *donas dos batuques*. A ideia de donas dos batuques passa pela autoridade das mais velhas sobre as mais novas e sobre os espíritos, sendo que várias conselheiras são também *anamukus*, nome dados às conselheiras que são também curandeiras. De acordo com Medeiros (2007), as donas dos batuques são pessoas escolhidas pelos ancestrais, o que indica o caráter espiritual dos tambores de iniciação, algo que não *consegui* explorar com a devida atenção nesta tese.

Mas é fato que o reconhecimento como dona dos batuques pode se relacionar ou não a possuir materialmente os tambores, mas tem algo sobre um notável saber que tem o reconhecimento de todos de uma certa comunidade. As donas dos batuques podem ser *mamaolaka*, reconhecidas pelo seu saber em relação aos conselhos, mas também *anamuku*, para conselheiras que são também curandeiras e cuidam das relações e doenças de espíritos. Elas podem ainda ser as musiqueiras, responsáveis pela execução musical durante os ritos.

Os ensinamentos transmitidos pelas mais velhas acontecem em duas fases. A primeira, *ohimeria*, acontece próximo à primeira menstruação. A segunda fase, *ossinkia*, é feita antes do casamento, em que a mulher deve aprender os ensinamentos relativos à sexualidade e a como tratar o marido.

A *mwali* também aprende como extrair o creme do *mussiro* (*m`siro*), ensinamento repassado no momento chamado de “dançar o mussiro”, para poder usar na sua pele e na pele do marido, ato de “*singar*” ou esfregar. Um importante elemento na vida da mulher *makua*, o *mussiro* serve para deixar a pele macia, livre de borbulhas (espinhas), assim como também protege o rosto de queimaduras solares. No rito de casamento *ossinkia*, é comum a inicianda passar um longo tempo com o corpo coberto de *mussiro*.

Em algumas ocasiões o *ossinkia* pode acontecer junto com o rito de puberdade especialmente quando há duas iniciandas da mesma família que devem passar pelo ritual. A respeito dessa simultaneidade entre o *ohimeria* e o *ossinkia*, a Sra. Amina Age, de Angoche, relatou-me que, ‘no tempo dos antigos’, as meninas casavam muito novas, muitas vezes logo após a primeira menstruação, de forma que, nos momentos finais dos ritos da puberdade, já

eram performados também os *ikano*<sup>38</sup>, as músicas que tratam dos conselhos, relativos à sexualidade pós casamento.

O momento em que cantam e dançam os *ikano* de sexualidade, segundo me disseram, é chamado em português, pela senhora Amina Age, de “*conselhos noturnos*”. Tendo em mente o tempo de ocorrência relatado como o mais frequente, que seriam de três dias, de sexta a domingo, os conselhos noturnos do primeiro dia, abordam as questões ligadas à menstruação. Os conselhos relacionados à sexualidade aconteceriam com mais ênfase na madrugada do segundo dia, que antecede o terceiro e último momento, quando a menina é *dançada* por um maior número de mulheres, amigas, vizinhas e parentes. Não são contabilizados, nesse período de três dias, o tempo preliminar de preparo, de compra e escolha das capulanas que cumprem as mais diversas funções no rito, das negociações em torno da comida, de contratação e do pagamento das conselheiras e das “donas dos batuques” e da preparação da *nipantha* (*niphanta na mwali, etxikutta, mvera*), espaço onde ocorre o ritual.

Figura 1 – Elementos do *mwali ni quintale*: os ritos de iniciação feito nos quintais.



Fonte: elaborada por Jéssica Góes, 2019.

<sup>38</sup> *Ikano*, plural; *ekano*, singular.



Pessoas e coisas dançam as meninas. Os corpos que dançam dialogam com o mundo material — a madeira, base do tambor, a pele animal, o fogo que a afina — e imaterial — os saberes, os sons e os espíritos — que garantem a proteção do espaço, assim, a eficácia do evento.

Nos ritos, a capulana pode cumprir diversas funções. Na estrutura da nipantha, ela é usada para fechar o espaço da tenda, para servir de apoio para as convidadas sentarem junto com as esteiras. Nas mulheres o uso de capulanas iguais pode marcar um grupo, como as madrinhas, amigas, ou vizinhas, pode ser escolhido como marca daquele evento, como a capulana do rito de fulana, além de ser instrumento durante alguns ikano, acessório e adorno durante algumas danças como o moôro e o parâmpara

A imagem acima (Figura 1) mostra as principais pessoas e objetos presentes nas cerimônias de iniciação femininas de puberdade. À esquerda, sentadas, estão as senhoras responsáveis pela execução musical. Elas estão representadas tocando tambores do tipo *txuntxu*, instrumento constituído por um corpo de madeira escavada e pele de couro animal, presa por pequenos pregos também de madeira. Ele pode ser tocado com as mãos e também por baquetes (baquetas). As mulheres de pé são as conselheiras, *mamaolacas* ou *anamukus*. Juntamente com as musicheiras, são quem conduz o ritual. Essas senhoras são as donas dos batuques.

De costas, sentadas, estão as mulheres que compõem a audiência. Elas se preparam para o evento fazendo roupas de modelos diversos com a capulana que foi escolhida pelas mães e pelas madrinhas das iniciandas como sendo o tecido daquele rito.

À frente das conselheiras estão pratos, canecas e moedas, os objetos *tchovelados*. O dinheiro, juntamente com objetos como utensílios de plástico, esteiras, produtos de limpeza e gêneros alimentícios, têm um papel importante através do ato de *tchovelar* (*tchovela*, *tchovelar*, *othuvela*). *Tchovelar* significa pagar, pagamento. Dentro dos ritos, as dinâmicas de pagamento compõem uma lógica de reciprocidade presente no aconselhamento entre mulheres, assim como o estabelecimento de vínculos entre aquela que dança, quem é dançada e quem organiza e realiza o evento.

No momento em que uma dançante, sozinha ou em par, vai ao centro da roda para dançar a *mwali*, como descreverei adiante, ela deve desamarrar a capulana do corpo e colocar no chão para receber os objetos dados ao *tchovar*. *Tchovelar* é uma parte essencial do rito.

Os objetos devem circular: a pessoa dá moedas, notas ou balas e pode receber as mesmas notas e moedas de novo quando está dançando. E aí pode dá-las novamente quando estiver fora

da roda, como expectadora. Quando a dançante faz uma performance muito boa, que ‘anima’ muito plateia, o dinheiro é dado na mão, diretamente para ela, seguido de risos, aplausos e do *ululu*, grito palatal-gutural comum em contextos islamizados.

Há uma preocupação com o ato de *tchovar*: as pessoas se preparam para dar e conferem se as outras o estão realizando, com especial atenção às madrinhas e convidadas próximas às famílias, que vestem as capulanas próprias do evento. Essa circulação do dinheiro aponta para a lógica da reciprocidade no sentido trabalhado por Mauss (2003), segundo a qual o ato de dar pode assumir uma importância maior do que a coisa dada, assim como a presença do aspecto de circulação, pois os presentes não são dados apenas num sentido único, mas circulam entre diversas pessoas que estão presentes no rito<sup>39</sup>.

Fotografia 23 – Conselheira organizando os objetivos recebidos no *mwali*.



Fonte: Jaqueline Silva, 2020.

<sup>39</sup> Ver ASSOCIAÇÃO *Tufo* Estrela Vermelha. [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (2 min). Pulicado pelo canal Jaqueline Silva. Disponível em: [https://youtube.com/video/\\_fsayC-6mvo/edit](https://youtube.com/video/_fsayC-6mvo/edit). Acesso em: 20 abr. 2021.

Retomando a ilustração, sentadas, de frente, entre as conselheiras estão as meninas, as *mwali*. O modo de sentar com as pernas esticadas à frente do corpo e o olhar baixo deve ser mantidos como sinal de respeito e resignação.

As capulanas são elementos centrais para os ensinamentos. Aprender como usá-las e amarrá-las nas mais diversas situações é uma parte essencial do que se deve saber como mulher. As capulanas são também parte essencial da composição das *niphantas*, que são as tendas sigilosas onde ocorrem os ritos. As capulanas compõem a parede da tenda, sendo costuradas duas a duas, formando um tecido grande como uma cortina ou como enfeites ou divisória. São utilizados também lonas, esteiras, sacos de linhagem nas tendas, que podem ser construídas no quintal da casa de algum familiar das *mwali* ou nas pontas de rua próximas às casas.

Fotografia 24 – *Niphanta* que fecha todo o espaço da casa.



Fonte: Jaqueline Silva, 2017.

Legenda: Elaborada com sacos de linhagem, no espaço entre duas casas, que eram da mãe e da madrinha da *mwali*. Em Nacala Porto.



Fotografia 25 – *Niphanta* construída na ponta da rua, com as laterais de capulana, e a parte de cima de lona.



Fonte: Jaqueline Silva, 2018.

Legenda: A casa em frente era do pai do menino que estava saindo da circuncisão. Ilha de Moçambique.

Fotografia 26 – *Niphanta* construída na varanda da casa, com as laterais de capulana, e a parte de cima de lona. Ilha de Moçambique.



Fonte: Jaqueline Silva, 2020.

#### 4.1 UM SEGREDO ANUNCIADO

Ao mesmo tempo em que narrativas sobre os ritos de iniciação, tanto femininos quanto masculinos, estiveram presentes em quase todas as relações que *estabeleci* entre mulheres — que avançaram com algum nível de intimidade — as narrativas sobre os rituais são fortemente imbuídas da dimensão do segredo. Esse tema, em nossas conversas, emergia de forma fácil e, ao mesmo tempo, confidenciosa. Há pessoas que condenam os ritos, acham perigosos, desnecessários e antiquados. Outras, já pensam que são avançados ao extremo, dizem que, por enfatizarem a aprendizagem sobre a vida sexual, podem acabar incentivando as meninas a se tornarem mulheres cedo demais, estimulando o abandono escolar e os casamentos prematuros. Há pessoas que acham que os ritos são a parte mais importante de ser mulher: é ali que aprendem a se cuidar e se limpar, como respeitar as mais velhas, conhecer seu próprio corpo e entender o corpo masculino. Os ritos de iniciação são, assim, um segredo anunciado, algo que, paradoxalmente, todo mundo fala, mas não se deve falar.

A dimensão do segredo é ressaltada pelo caráter sigiloso dos barracões de iniciação. O rito é um evento que só iniciadas podem presenciar por completo, sendo repulsivo à presença

de pessoas do sexo oposto que, caso descumpram a prerrogativa de se manterem longe do local do ato, estão sujeitas a punições que envolveriam humilhações públicas e até mesmo ameaças de violência sexual<sup>40</sup>. É algo que só outras mulheres que já passaram podem presenciar, como foi enfatizado para *mim* por Linda Rachide, em Nacala. Linda tinha 35 anos na época da pesquisa e é prima de Saquia Rachide, a rainha da Associação *Tufo* da Mafalala. Por indicação de Saquia, Linda *me* recebeu em sua casa na cidade de Nacala Porto e *me* levou para dois *mwali*. Ela *me* disse que mulheres não iniciadas podem ser obrigadas a pagar uma quantia em dinheiro ou se retirarem do local, sob grande repressão das mais velhas.

Eduardo Medeiros (2007) analisa os ritos a partir do conhecido referencial de Van Gennep (2011) e Victor Turner (1974), valendo-se da divisão dos rituais em três fases: separação, liminaridade e agregação. O isolamento e o segredo, nesse caso, estão intimamente ligados a uma ideia de impureza latente aos momentos de liminaridade.

O parto, a menstruação, a gravidez, as iniciações, a doença grave e prolongada, a morte, etc., são situações de passagem perigosas que comportam um estado de impureza; em qualquer destas situações, a pessoa está *mmatthupini* ou *mmatxhupini*, isto é: “na poeira” e, por isso, *mmwikhoni*, “na proibição”, “na abstenção de certas coisas”, “a causa de algo que está acontecendo”, “de um devir”. A transição é um estado indefinível: é um tempo no qual a pessoa está mudando, morrendo a uma situação passada e presente para renascer noutra. As pessoas neste estado estão em perigo e transmitem o perigo às outras; por isso, isolam-se ou são isoladas (MEDEIROS, 2007, p. 340).

Medeiros (2007) ressalta que o segredo nos ritos faria parte da construção de uma simbologia mágica. Citando o trabalho de Bernardo Bernardi (1974), ele afirma que a finalidade do segredo é guardar “o [...] poder mágico fora do alcance dos incrédulos ou dos inimigos que poderiam utilizá-los para fins de feitiçaria. Todavia, em numerosos casos, destinava-se a fazer crer àqueles que lhe estavam excluídos que os iniciados tinham poderes superiores” (MEDEIROS, 2007, p. 41), um poder conferido pelas mais velhas.

De outro modo, Assunção (2018) enfatiza a capulana como objeto capaz de guardar segredos, entre eles, os dos ritos. Ao mesmo tempo em que dizem coisas, as capulanas são responsáveis por agir sobre o indizível. *Reproduzo* aqui o trecho de uma entrevista com uma de

<sup>40</sup> Existem várias narrativas que tentam relacionar os ritos de iniciação à violência sexual. Uma delas tem a ver com a fato de que mulheres que passarem próximas à tenda onde estiverem meninos recolhidos durante o processo de iniciação podem ser raptadas e violentadas sexualmente, inclusive sendo usadas na iniciação sexual desses meninos. O documentário produzido pela televisão estatal local chamado “O lado escuro dos ritos de iniciação” traz uma narrativa neste sentido, ao contar a história de Maria, nome fictício, que foi violentada por dezessete homens que estariam num rito de iniciação próximo à localidade de Namialo, em Nampula. RITOS de iniciação: o lado escuro (Documentário). [S. l.: s. n.], 2015. 1 vídeo (42 min). Publicado pelo canal Televisão de Moçambique TVM. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=jc3qPP5dpuU&ab\\_channel=Televis%C3%A3odeMo%C3%A7ambiqueTVM](https://www.youtube.com/watch?v=jc3qPP5dpuU&ab_channel=Televis%C3%A3odeMo%C3%A7ambiqueTVM). Acesso em: 8 abr. 2021.

suas interlocutoras, a senhora Mariamo do município de Nampula, sobre a necessidade de que as meninas sempre tragam consigo uma capulana, aprendizado presente em diversos *ikano* de iniciação:

Uma mulher, basta apanhar a primeira menstruação, atingiu a adolescência; então ela deve adotar maneiras de ser e de estar um pouco diferentes do que quando era pequena. Então, é nos ritos de iniciação que nós (pelo menos nós *naharrás*, do litoral), nós inculcamos à mulher, a partir da primeira menstruação, que ela deve tomar certos cuidados. Então um desses cuidados é que ela deve andar sempre com a capulana, **porque a capulana guarda muito segredo**. Uma mulher de repente pode apanhar período, (...) porque tem aquelas que são irregulares. Ela está na rua, no supermercado, na escola, no serviço, de repente pode apanhar período, e manchar sua roupa, então com a capulana na carteira, simplesmente tira a capulana, amarra, pelo menos tapa a vergonha. E também, ninguém sabe o momento que Deus traz a morte, você está na rua, de repente você pode cair e morrer. Então as pessoas que vão a te socorrer o que fazem é entrar na tua carteira, pegam a tua capulana, pelo menos te cobrem. Ou estás com um teu colega, lhe aconteceu algo, foi batido, atropelado, um homem nunca está com capulana, então há uma mulher por perto, pedimos a capulana dela e tapamos o corpo (ASSUNÇÃO, 2018, p. 108-109, grifo nosso).

A manutenção do segredo se refere também à permanência da surpresa para as meninas que serão iniciadas, tanto a respeito da dinâmica do evento, quanto dos ensinamentos que serão repassados. Estudos relatam como, no tempo passado, as meninas eram surpreendidas pelas senhoras conselheiras e pelo início do seu período de reclusão, pois não sabiam quando os rituais iriam começar, para onde seriam levadas, o que aconteceria e nem quanto tempo os rituais levariam. Halifa Bebe uma das senhoras *makuas* do bairro da Mafalala, conselheira dos ritos de cerca de 65 anos, em seu relato sobre os ritos, relaciona a dimensão do segredo e do medo, a obediência que os mais jovens devem ter em relação às mais velhas:

Quando chega a idade, que começam a menstruar, enganam a menina, começam a dizer assim... mas a menina de agora nada, por causa da biologia da escola, eles sabem tudo, por isso estraga tudo. Porque naquele tempo você também tinha medo, eles te punham dentro e chamavam as pessoas mais velhas pra te amedrontar e dizer que, quando estar a chorar, dizer que nunca vimos isso... ah, está doente, apanhou uma coisa que te picou, te machucou, sentou numa coisa que tinha prego? [risos]. Depois ia arranjar um pano branco, vinham e levavam aquele que estava a sair, e davam banho, lavar e mostrar, estas a ver isso aqui, é que tem. Levava um amarrava aí, começam a dizer, agora você já cresceu. Como cresceu, você tem que ter cuidado, não deixa um homem fazer e te pegar, porque você já está grande, tem que ter medo do homem até chegar à vida de casar. E acho que aquilo era bom. Hoje, minha filha quando começa, você não fez jejum, e já diz: ah eu estou menstruada. E eu, quem te disse? Ah na escola nós aprendemos. Agora é isso, criança, antigamente nós tínhamos medo de pintar, só pintávamos os olhos, agora pintam batom, até essa, quando você fala, já sabem, o mundo estragou, nem sei se tem como voltar atrás (Entrevista com Halifa Bebe, bairro da Mafalala, nov. 2017).

Hoje em dia, as meninas já possuem grande parte das informações sobre o que acontece durante o ritual através de leituras na internet, da escola ou mesmo de conversas com mulheres da própria localidade onde moram, que por vezes questionam a rigidez e a continuidade dos ritos. Mesmo assim, mantém-se vivo o acordo de que existe algo a não ser dito sobre o evento

que irá se suceder. Nas palavras de Segone Cossa, “o silêncio [...] faz parte de um acordo social ‘implícito’ entre os membros dessa comunidade afetiva” (COSSA, 2014, p. 60).

O fato de haver um acordo implícito a respeito do segredo entre as pessoas que já passaram pelos ritos e aqueles que ainda irão passar por eles *me* trouxe diversas inquietações sobre o que *eu poderia* ou não ver, presenciar e principalmente escrever. E por mais que *me* sentisse compelida a isso, não foi possível estabelecer uma regra pré-definida sobre como *eu* deveria agir diante de cada uma das situações que *eu me* portei. De fato, um termo que acaba sendo um jargão nos corredores dos cursos de Antropologia do Brasil acabou sendo um imperativo: o campo é soberano. De fato, foi ele, ou melhor, elas, minhas interlocutoras, em cruzo, com minhas vivências enquanto mulher negra *amefricana* (GONZALES, 1984), que ditaram os rumos desta etnografia.

Durante o primeiro período do meu trabalho de campo, de novembro a março de 2017-2018, participei de três rituais de iniciação femininos, e de dois no segundo campo de 2019-2020.<sup>41</sup> *Estive* sempre acompanhada por alguma amiga-interlocutora que foi responsável por mediar a minha presença naquele espaço como pesquisadora. Especificamente em dois rituais femininos que *presenciei*, o de Nampula e o de Angoche, as mães e madrinhas sabiam que *estava* ali para fazer uma pesquisa. Isso fez com que elas *me* dessem explicações espontaneamente durante os eventos, orientando-*me* sobre o que *deveria* anotar e quais momentos e espaços *poderia* fotografar ou filmar e em que momento *deveria* dançar. Em respeito à abertura que *me* foi dada, assim como ao empenho que *percebi* de fazer uma festa bonita, “pois essa cerimônia iria chegar lá no Brasil”, como *me* disse a mãe de uma das meninas em Angoche, nas páginas seguintes, detenho-*me* em passagens desses dois eventos, amparada nas informações que *me* foram cedidas pelas minhas interlocutoras e que, segundo elas, são importantes de serem mostradas.

Na cerimônia feminina de que *participei*, em Nacala, assim como no rito do qual participei em janeiro de 2020, as responsáveis pelo evento, no caso mães das meninas ou as madrinhas, não estavam cientes de que *eu* estava lá na condição de pesquisadora. Isso por orientação das minhas interlocutoras que achavam que minha presença poderia alterar muito o curso dos eventos. Desse modo, *opto* por não descrever detalhadamente o evento, trazendo para

---

<sup>41</sup> *Acompanhei* também o momento da saída de quatro rituais masculinos, juntamente com o grupo de *Tufo* Estrela Vermelha, na Ilha de Moçambique, e do grupo Anuari Li Hassanti, em Angoche, e outros dois no meu segundo campo, a convite de uma amiga Hafussa, filha de Djanina do Estrela Vermelha. Minha participação se restringiu à parte pública em que houve uma apresentação destes grupos, onde fiz imagens e observações mais centradas na atuação dos grupos de *tufo*.



o texto as questões que *me* foram suscitadas não pelo decurso do ritual em si, mas pela convivência com as mulheres naquele ambiente.

#### 4.2 MWALI DE VANESSA E FINA: MOVIMENTOS DO PARÂMPARA EM ANGOCHE

*Olaka*, o conselho, é um saber coletivo que nasce no passado e, vivo na memória das mais velhas, atualiza-se no presente através de seus corpos, seu canto e seus tambores. Um corpo coletivo e múltiplo. Vejamos essas categorias em operação na cerimônia de duas meninas na cidade de Angoche, litoral de Nampula.

*Ceguei* ao bairro do Inguri, parte continental da cidade por volta das 7h:30min da manhã, acompanhada pela senhora Flaira, que *me* foi apresentada por Amina Age, *minha* principal interlocutora na cidade. Já na casa onde iria acontecer o rito para Vanessa e Fina, conheci Esmeralda, madrinha e irmã da menina Vanessa, e sua mãe, Adelaide. A outra menina que seria iniciada, Fina, era prima de Vanessa.

Esmeralda foi muito simpática e *me* perguntou várias coisas sobre o Brasil enquanto servia o mata-bixo<sup>42</sup> a todos que chegavam: papinha (um tipo de mingau), uma pequena embalagem plástica com biscoitos caseiros. Muita comida foi feita: além do mata-bixo, panelas grandes de frango, arroz, batata e feijão estavam sendo preparadas em três locais diferentes da casa. Sentei-*me* numa cadeira no local indicado por Adelaide, próxima à cozinha, e outras meninas vieram conversar *comigo*, fazendo várias perguntas sobre o Brasil, de forma muito amistosa e curiosa. Às 8h da manhã, as senhoras começaram a se organizar para começar.

As duas meninas, que estavam sentadas na varanda, foram, junto com suas madrinhas e algumas senhoras, para dentro da casa. Adelaide *me* disse: “*Olha, já que você está pesquisando eu vou te explicar. A parte que acontece ali dentro ‘as velhas’ não gostam que quem nunca tenha participado assista, então você fica aqui fora*”. Esmeralda completou, dizendo que, durante a cerimônia, *eu* não poderia filmar nem tirar fotos, apenas fazer anotações no meu “caderno”. A certeza com que afirmou que *eu* deveria ter um caderno *me* indicou que Esmeralda poderia ter familiaridade com algum ambiente de pesquisa, o que ela *me* confirmou depois. Ela era estudante de pedagogia em Maputo e estava elaborando seu trabalho final de curso a respeito do uso da língua materna, o *ecoti*, nas escolas primárias de Angoche. Disse-*me* que achava importante que *eu* estivesse estudando as danças da sua cidade natal, que teriam ficado

---

<sup>42</sup> Primeira refeição do dia, equivalente no Brasil ao café da manhã.

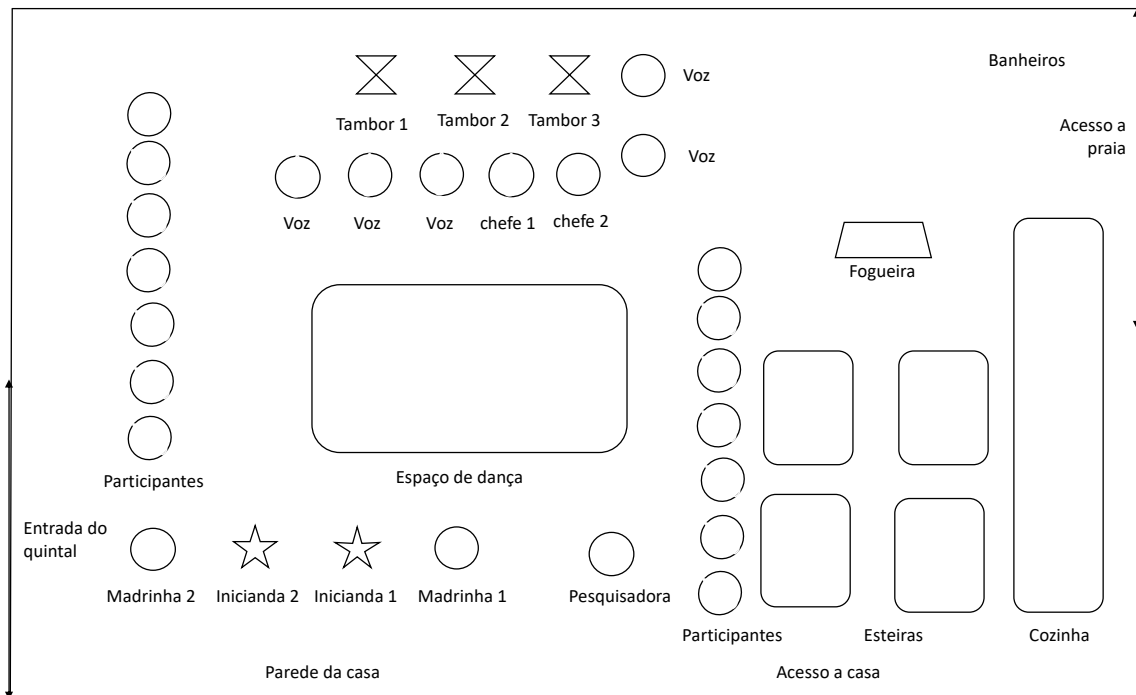
“esquecidas” desde a guerra de liberação nacional de Moçambique, que pôs fim ao regime colonial, contexto em que a cidade ainda se chamava “Antônio Ênes”.

*Disse* que preferiria guardar tudo na cabeça e escrever depois, menos por confiar tanto na minha memória e mais por presumir a estranheza que esse ato poderia causar nas demais participantes. Ao final, a narrativa que se segue tem como base as anotações feitas posteriormente no meu caderno de campo.

A cerimônia dentro da casa durou cerca de 20 minutos. Esmeralda *me* contou que lá dentro aconteceram as orientações sobre como fazer e usar a *ncontha* (*nakapa*), um tipo de roupa íntima de capulana elaborada através de amarrações que passam em torno dos quadris e da região genital feminina, com intuito de colher o sangue da menstruação. Para ela, a mulher não pode depender de pensos (absorventes) e deve saber como usar a capulana em todas as situações, especialmente durante o período (momento em que se está menstruada).

Nesse momento, as meninas também foram instruídas pelas mais velhas sobre como lavar a capulana e sobre a frequência com que a peça precisa ser trocada para que não se manche a roupa e não exale nenhum cheiro. Essas instruções são performadas através de uma dança repleta de gestos que descrevem de maneira criativa a técnica de manipulação da *ncontha*, sendo este um dos *ekano* que pude presenciar durante os conselhos noturnos de outro rito, na cidade Nampula. Mas não *posso* presumir que as movimentações sejam as mesmas, já que existem sensíveis diferenças entre os ritos de iniciação realizados no interior e no litoral da província. Conforme as senhoras saíam de dentro da casa, a organização da *nipantha* era concluída. Essa organização *me* pareceu importante por ter sido mantida durante todo o rito, sendo constantemente reorganizada pela mãe de Vanessa.

Diagrama 2 – Representação da distribuição do espaço da cerimônia de Vanessa e Fina.



Fonte: Jaqueline Silva, 2018.

Legenda: Domingo de manhã, Angoche.

Para esta parte do evento não houve venda anterior de capulanas pelas madrinhas, como *pude* presenciar noutras ocasiões, o que faz a maior parte das convidadas estarem utilizando um mesmo padrão de capulana escolhido pelas mulheres que organizam a cerimônia. As mulheres presentes estavam vestidas com capulanas diferentes, além de blusas de calamidades<sup>43</sup>, lenços e chinelos. Quase todas portavam uma pequena bolsa com moedas ou as traziam num pequeno bolso feito com a própria capulana. Essas moedas possuem um papel importante dentro do rito de iniciação através do ato de *tchovelar*, o pagamento feito em moedas e outros objetos durante momentos específicos, como a execução das danças ou a conclusão de algum *ekano*. Como dito, a *tchovela* compõe uma complexa dinâmica de reciprocidade que envolve o dançar e o tocar entre mulheres, assim como o estabelecimento de vínculos entre aquela que dança e quem é dançada.

Os tambores não foram levados para a parte do evento realizado dentro da casa, permanecendo encostados na parede do local que funcionava como a cozinha principal. Depois que se juntou numa espécie de alpendre um grupo de mulheres responsáveis pela parte musical,

<sup>43</sup> Nome atribuído às roupas usadas doadas, geralmente vindas da Europa e dos Estados Unidos que chegam em Moçambique em grandes fardos. São blusas, shorts, vestidos e calçados que são vendidos a um valor muito barato, em ruas e barracas nos mercados. Em Moçambique, roupas novas costumam custar muito caro.

no lado oposto da casa, os tambores assumiram seu local como condutores do evento junto com as senhoras conselheiras.

Os tambores angochianos usados nesse rito são constituídos por um longo tronco de madeira maciça, com o couro preso na parte superior e aberto na parte inferior, apoiados sob pequenos pés em formato de estaca. A madeira é cavada por dentro, deixando o tronco vazio. De acordo com Esmeralda, o couro do *ikoma* angochiano é de boi, bastante grosso e duro, preso no corpo do tambor através de pequenas estacas de madeira. A afinação do tambor é feita diretamente diante do fogo de uma fogueira que permanece acesa durante todo o rito. Ao contrário dos instrumentos de pele mais fina, o *ikoma* angochiano não precisa ser afinado periodicamente e sua sonoridade se manteve firme durante as cerca de oito horas de duração do rito.

Os *ikoma* eram muito altos, e para alcançá-los as senhoras fizeram um buraco no chão e uma estrutura de madeira como se fosse uma varanda. Os tambores ficaram nestes buracos apoiados na madeira que fechava o espaço deste pequeno alpendre, e as *musiqueiras* se colocaram em cima deste local. No rito de Angoche, ficaram nessa varanda cinco senhoras: uma que iniciava os cantos, uma que fazia uma segunda voz correspondente aos versos entoados pela primeira e as duas “musiqueiras” atrás dos tambores. À frente dessa estrutura, no chão, estava uma senhora tocando com duas baquetas (baquetas) uma lata grande de tinta chamada no contexto de *cheque-cheque (tcheque-tcheque)*. No lado esquerdo dessa varanda, sentadas no chão, juntaram-se senhoras que também cantava a resposta da música com bastante ênfase e faziam comentários enfáticos sobre o curso dos eventos. Formou-se ali uma imagem muito bonita de um conjunto musical forte e vigoroso.

Fotografia 27 – Musiqueiras, no rito de Vanessa e Fina (Angoche).



Fonte: Jaqueline Silva, 2018.

Legenda: Nesse momento, elas se juntaram e as mães das meninas *me* pediram para tirar uma foto.

Em certo momento, Esmeralda, com a irmã carregada às costas, adentra o espaço, dando início à cerimônia, seguida pela outra inicianda e sua madrinha. Esse movimento pode ser chamado de *mukapatto* (*intehete*). A madrinha, literalmente, carrega a *mwali* nas costas. Orienta sobre onde ficar, o que fazer com o seu corpo, tira a inicianda de dentro da casa e a apresenta para as outras mulheres. Organizou-se então uma grande roda, em que estavam em lugares opostos as iniciandas e suas madrinhas e o conjunto de conselheiras. Após se posicionarem nesse espaço, na frente da casa, as duas madrinhas tiram suas blusas e ficam de sutiã, calções e capulanas, que está amarrada na cintura como se fosse um cinto. *Eu permaneci* ao lado das iniciandas, perto da cozinha.

Ao sinal de uma das senhoras do conjunto musical, começa a dança *parâmpara*, conhecida entre as *makuas* como uma dança angochiana ensinada nos ritos de iniciação apenas desta localidade e por isso só mulheres nascidas por lá teriam habilidade de executá-la com precisão e beleza. A partir dos anos 1990, o *parâmpara* alçou o status de uma dança pública com forte carga política, sendo associada ao *tufo* como uma das modalidades de dança executadas nas associações das mulheres, como veremos no próximo capítulo. Quando

apresentada por grupos, como a Associação Nikholane, do bairro da Mafalala, em Maputo, o *parâmpara* ganha uma organização coreográfica em filas e os movimentos são voltados para a frente, onde deve se localizar a plateia, e todas as dançarinas executam o mesmo movimento. Em momentos como o rito de iniciação ou ocasiões de lazer e divertimento, a estrutura coreográfica do *parâmpara* tem como base um círculo, ocupado no centro por dançarinas que se intercalam na demonstração de suas habilidades.

Esses dois conjuntos de movimentos chamados de *parâmpara* podem estar presentes num mesmo evento, como no caso desse rito de iniciação, em cujo final houve a apresentação de uma associação de *parâmpara* chamada Futuro Melhor.

O *parâmpara* segue uma sequência de movimentações que é ditada pelos batuques, numa singular sintonia entre música e movimento. O primeiro trecho da música, que defino como chamada, segue o padrão rítmico distinto do que era executado depois, a partir do segundo movimento onde entram os acompanhamentos vocais. O conjunto de conselheiras cantava o primeiro verso, e logo depois a música segue de maneira cíclica até o final da dança. A orientação sobre que movimento deve ser feito e em que momento deve-se mudar de uma movimentação para a outra é feita pelo acelerar/desacelerar do compasso, pelos intervalos e variação no tempo, altura e andamento.

Depois de uma primeira sequência de pergunta e resposta, os *ikoma* começam, seguidos pelo *cheque-cheque* ainda com um andamento lento. As mulheres que irão dançar entram na roda em pares, podendo ser dois, três ou quatro pares.

Nesse primeiro momento, elas caminham em círculo, devagar, seguindo o andamento da música, formando uma ampla roda no espaço, mostrando para as demais e anunciando o início da sua dança. Logo, o tambor mais grave faz uma viração e o andamento acelera. É quando começam a correr nesse círculo, que vai se fechando aos poucos e, num dado momento, indicado pelos tambores, elas param no centro do círculo. Tal sequência é composta inicialmente por uma um passo lateral marcado no contratempo, primeiro para a direita, depois para a esquerda. Os pés são levados à frente do

Figura 2 – Movimento do *parâmpara*.



Fonte: elaborada por Jéssica Góes, 2019.

Legenda: Braços a frente do corpo, variando entre levemente flexionados ou em 90 graus. Pés à frente do corpo, joelhos flexionados. Os quadris se deslocam lateralmente com requebros acentuados.

corpo, pisando à frente três a quatro vezes, depois se gira o corpo para o mesmo lado do último pé que foi a frente e repete-se essa mesma sequência para o outro lado. Em certo momento, após a chamada dos tambores, geralmente após quatro sucessões dessa sequência, as dançantes param e começam a fazer uma marcação forte de quadril, paradas no mesmo lugar, no movimento chamado de *ekonha* (*okonha*).

Durante a *ekonha*, os braços ficam mais ou menos em noventa graus, sendo que os cotovelos criam a flexão para elevar os braços. Os punhos fechados, e o rosto permanece sério ou com olhar jocoso, direcionado para o alto, sempre bastante expressivo. A *ekonha* é feita repetidas vezes: no centro do espaço, na frente das *mwali* com os quadris na altura dos olhos das *mwali*, depois na frente dos *ikoma*. Algumas dançantes chegaram a ficar muito próximas ou encostarem nas *mwali*, quase encaixando a cabeça por entre as suas pernas. As meninas devem olhar atentamente para toda a dança que está sendo executada pelas dançantes, mas nunca fixamente nos olhos de quem as orienta. Ao serem dançadas, estão aprendendo sobre como uma *makua* deve se movimentar.

Após realizarem o movimento dos quadris na frente das meninas, repete-se a mesma sequência na frente dos *ikoma*, quando as conselheiras fazem um tipo de julgamento da dança executada, avaliando com um sorriso ou repreendendo quando a dançante não executa a dança com qualidade. No quarto e último momento do *parâmpara*, a dança fica mais livre e a plateia acompanha, reagindo com gritos e risos a todas que dançam mais à vontade. Ao final dessa última sequência, o tempo é preenchido com requebros mais acentuados, deslocamentos de cabeça e de olhar e até pequenas variações do “*nikanare*”, uma dança com acentuados movimentos de quadril realizados com quatro apoios, com os joelhos e cotovelos no chão.

Quanto mais a pessoa brinca, se solta, e mostra sincronia entre o espaço dado pelos tambores e a criação de um movimento, mais a plateia reage com gritos de *ululu* e aplausos, jogando moedas, para *tchovelar* a dançante.

Nos ritos, a audiência constitui parte fundamental que dá sentido à realização da dança, que é uma prática coletiva, mesmo quando quem está em evidência nela são solos ou duplas, ainda assim, o corpo é construído e moldado coletivamente. A aprovação, os gritos, as pequenas palmadas que as mulheres recebem enquanto dançam, brincadeiras e zombarias fazem parte desse dançar coletivo.

O processo de aprendizagem da dança depende de observar, imitar, errar, acertar, experimentar e se expor em situações e performances sociais. Dançar se aprende dançando. A

repreensão faz parte do processo de aprendizagem da performance, o que só acontece quando você se expõe. A mãe, as irmãs, as madrinhas, vizinhas e amigas são figuras centrais nesse processo de aconselhamento. Muitas vezes, nessa interação, risos e piadas têm um lugar central, de modo a mostrar certa humilhação e deixar a pessoa envergonhada.

Os elementos trazidos nesse rito nos permitem observar a riqueza das movimentações corporais que conformam o *parâmpara*, parte central da dinâmica do aprendizado com dança dos ritos de iniciação femininos em Angoche. Olhar para este *mwali* pode nos fazer pensar sobre os aprendizados possíveis que se expandem para além da palavra dita. O *ikano*, a palavra cantada, reverbera no corpo em dança e dialoga com narrativas corporais e sonoras sobre identidade, saúde, poder e ancestralidade.

No próximo tópico, *darei* continuidade à temática dos conselhos dançados num rito noturno na cidade de Nampula, capital da província de mesmo nome. As experiências, que foram vivenciadas apenas numa noite, são bastante ricas e complexas e poderiam se desdobrar em análises com ênfases bem distintas. No entanto, aqui, *chamo* atenção primeiramente para como os saberes materiais e imateriais se conectam numa miríade de saberes expressas nos ensinamentos dançados.

#### 4.3 CONSELHOS NOTURNOS NUM QUINTAL DE NAMPULA

*Chego* ao rito de iniciação que foi realizado no bairro Muahirre, em Nampula, em dezembro de 2017, acompanhada por Mariama<sup>44</sup>, às 23h:30min da noite. Era a iniciação de duas irmãs, que tinham 23 e 18 anos na ocasião do trabalho de campo. Um aspecto interessante desse rito é que as meninas que estavam sendo aconselhadas não falavam *emakhua* de forma fluente, como *me* revelou mais tarde a madrinha de uma delas. Elas estudavam em Maputo e retornaram para Nampula após alguns anos longe para passar pela cerimônia de aconselhamento.

Fomos recebidas pela mãe das meninas, que nos indicou onde ficar. Mariama já tinha avisado e pedido autorização para levar a “amiga brasileira que estava fazendo pesquisa”. A mãe das meninas que estavam sendo iniciadas foi bastante simpática e *me* perguntou se *eu* não ia gravar ou escrever, ao que *respondi* que ia apenas olhar e escrever depois. Assim como nos demais ritos e apresentações de *tufo* em que *estive*, a opção por não anotar no momento se devia

---

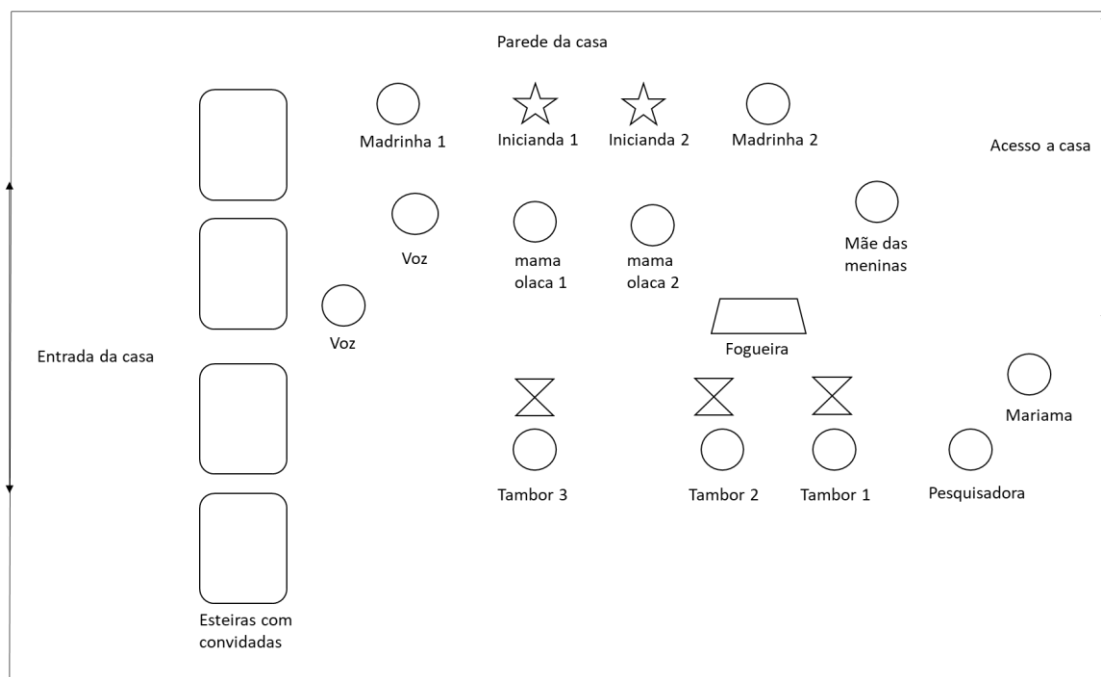
<sup>44</sup> Nome fictício, a pedido da interlocutora.



ao meu desejo de estar de fato presente, com o corpo ativo e mãos livres, e também porque *achava* que um bloco ou caderno poderia chamar muita atenção para mim durante o curso do evento. *Preferia* fazer anotações pontuais no celular e as mais extensas no diário de campo.

Após adentrar o espaço da tenda, a mãe das *mwali* chamou todas as madrinhas e apontou para *mim* com um sorriso, dizendo que *eu* era uma pesquisadora brasileira. Ela disse que suas filhas eram muito importantes e que seu batuque iria chegar ao Brasil. Pouco depois, *fui* apresentada à mãe de Mariama, a simpática senhora Arminda e, diferente da mãe das meninas, ela disse que não era para tirar fotos ou filmar, pois “aquilo era um segredo só de mulheres”. Arminda, de 60 anos, é madrinha e tia de uma das meninas. Apesar de frequentar a mesma igreja evangélica que Mariama e seu pai, disse “que não gosta muito dessas coisas de religião e que fazia questão de manter as práticas da sua tradição”<sup>45</sup>.

Diagrama 3 – Dinâmica espacial dos conselhos noturnos em Nampula.



Fonte: Jaqueline Silva, 2017.

Naquela noite, a eletricidade tinha acabado em toda a cidade de Nampula. A *niphanta* havia sido feita no espaço da garagem da casa, as grades do portão haviam sido vedadas com capulanas. O espaço estava iluminado por velas e por uma fogueira. Havia ali umas quinze

<sup>45</sup> *Percebi* na fala da interlocutora um conflito entre pertencer a religião evangélica e promover e participar dos ritos de iniciação. Posteriormente *eu percebi* que isso também tinha sido motivo de um conflito entre Mariama e seu pai antes de chegarmos ao local do rito. Ela *me* dizia que ele considerava os batuques “coisa de pessoas atrasadas” e distantes de Deus, e não desejava que ela estivesse mais nesses ambientes onde houvessem danças, tambores, músicas e principalmente, que poderia ter qualquer relação com espíritos. Esse conflito é apontado nos textos de Osmundo Pinho (2015) e Signe Afrend (2014) a respeito da noção de modernidade e ritos de iniciação.

senhoras, entre conselheiras, madrinhas, duas tias das meninas e convidadas; uma, que *me* pareceu ser a mais velha, pois se referiam a ela como *apipi*, que significa avó, tocava o tambor principal em formato de cálice com pequenas bolinhas de borracha no meio, chamado de *txuntxu*. Ela era a *anumuku*, senhora conselheira que também é uma curandeira, que conhece sobre a cura de doenças causadas por espíritos.

Essa senhora orientava as demais, com falas sincronizadas com o toque do seu tambor. Era na viração desse instrumento que tudo acontecia, os passos de dança mudavam, as mulheres mudavam de posição, o canto iniciava ou cessava: tudo começava e terminava nesse toque. Ela também tocava outro instrumento do mesmo formato e tamanho, mas sem as bolinhas de borracha.

Aos tambores, não cabe apenas o papel de criar o cenário sonoro sobre o qual o rito se desenvolve, mas, numa relação de circularidade com a voz cantada, declamada e teatralizada, os tambores orientam os corpos nos ritos. A presença da sua sonoridade é capaz de incutir sensações e criar um local diferenciado no tempo e no espaço, o que transforma o quintal de uma casa fechada por tecidos e lonas num ambiente ritual onde irão ocorrer transformações no *status* social daquelas meninas, que entram ali “pequenas” e sairão “grandes”: entram meninas e sairão mulheres<sup>46</sup>.

Noutro tambor estava uma das tias das meninas<sup>47</sup> (tambor 2). Ela fazia no seu instrumento, um tambor pequeno também em formato de cálice um pouco menor que o tambor 1, uma marcação ininterrupta, executada após a chamada do tambor de cálice que durava cerca de oito tempos. No terceiro (tambor 3), estava uma jovem, sentada no chão, cujo grau de parentesco não consegui entender. Seu tambor era diferente, amarrado com nylon e tocado com duas baquetas.

Em todos os intervalos, os instrumentos musicais eram aproximados da fogueira que ficava à frente das musiqueiras. A *anamuku*, vez ou outra esquentava também a sua mão no

---

<sup>46</sup> Seria uma análise bastante interessante pensar o papel dos tambores nos ritos de iniciação makuas, masculinos e femininos, tendo em vista a relação que possuem com a temporalidade, o modo como ditam o ritmo da cerimônia e as sensações e modificações de status que impulsionam naqueles que participam nos ritos. Essas discussões também estão muito presentes nas literaturas sobre os tambores nas religiões de matriz africanas no Brasil, como vemos em: MARQUES, Olavo Ramalho; FOLA, Nina. Tambor, a comunicação ancestral: imagens, estéticas e rupturas epistemológicas em uma comunidade terrestre. *Iluminuras*, Porto Alegre, v. 18, n. 43, p. 102-118, jan./jul., 2017. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/72877/41211>. Acesso em: 11 jul. 2021 Essa discussão sobre a música e o transe está no livro considerado clássico: ROUGET, Gilbert. *Musique et la transe*. Paris: Gallimard, 1980.

<sup>47</sup> O termo tia nem sempre indica uma irmã da mãe ou irmã do pai. Assim como no Brasil, pode se referir a uma mulher mais velha que possui relações afetivas com alguém da família da criança.

fogo e passava num prato de farinha de mapira<sup>48</sup> que ficava do lado direito dela. Os tambores eram encostados diretamente no fogo, sendo a própria chama responsável pela afinação.

Na frente, próximas à parede da casa, estavam as duas meninas, as *mwali*. À frente, entre elas e a fogueira, estavam as duas senhoras que coordenavam a cerimônia, as principais responsáveis pela orientação. Era uma dupla bastante peculiar, uma mais brava, com olhos puxados, tinha os cabelos curtos com pequenas tranças presas por um lenço (*mamaolaca 1*); a outra, mais brincalhona e risonha, de cabelos curtos grisalhos e muito magra, deitava-se e rolava sobre o chão de areia no intervalo das danças, vestindo blusa de calamidade e capulana (*mamaolaca 2*). Foi possível perceber que a entrada das participantes e o local onde podiam ficar também era controlado pela *mamaolaca 1*. As *mamaolaca*, tias e madrinhas compõem o conjunto de mulheres responsáveis por aconselhar. Assim como no rito de Angoche, a divisão espacial *me* pareceu especialmente relevante, porque foi mantida durante toda a madrugada, além de ser constantemente corrigida pela *mamaolaca 1*. Foi possível perceber que a entrada das participantes e o local onde podiam ficar também era controlado pela *mamaolaca 1*.

Quando *cheguei*, as *mamaolaca* estavam realizando o *ikano* no qual se ensina a fazer a *ncontha*, uma peça de roupa íntima usada pelas mulheres durante o período menstrual, feita através de uma sequência de torções de uma peça de capulana. Para fazer a *ncontha* amarra-se uma tira de capulana ou uma corda no quadril, como se fosse um cinto. Outra capulana, que é dobrada várias vezes até ficar mais ou menos na largura de um palmo, é encaixada entre as pernas da mulher, e suas pontas ficam presas nesse cinto, formando uma espécie de calcinha.

No rito, o *ikano* que trata desse tema foi dividido em três momentos: no primeiro, as senhoras faziam a *ncontha* no corpo das meninas, passando uma parte do tecido por entre as pernas destas, em direção às costas, e puxavam por trás. Quando terminaram, as duas viraram para os tambores e faziam uma sequência de movimentações.

A dança consistia num sapateado com os pés arrastados pelo chão e braços estendidos ao lado do corpo, e olhar mantido para o chão e o rosto sério, sem sorriso. Esses movimentos, pouco vigorosos, foram realizados de maneira bastante coordenada pelas duas senhoras. Elas fizeram essa sequência — de puxar a capulana entre as pernas das meninas e se virar para os tambores — três vezes seguidas. O movimento de puxar a *ncontha* foi repetido apenas pelas madrinhas e depois por todas as mulheres presentes, inclusive por *mim* e Mariama.

---

<sup>48</sup> “*Sorghum bicolor* é uma espécie de planta com flor pertencente à família *Poaceae*. O seu nome comum é sorgo, e é também chamado milho-zaburro no Brasil, *mapira* em Moçambique e *massambala* em Angola. [...] Em Moçambique, constitui um dos alimentos básicos da população.” (SORGO, 2021, n. p.).

O segundo momento foi um *ikano*, no qual era representado o modo como deveria se lavar a *ncontha*, dança que *me* impressionou pela simplicidade e literalidade, ao mesmo tempo que expõe a criatividade presente nos conselhos. Sem adereços, as duas senhoras simulam desamarrar a *ncontha* do próprio corpo, buscar a água numa bacia e lavar, de cócoras, o tecido nesse balde, repetidas vezes. Esse movimento é feito apenas pelas *mamaolaca* 1 e 2. O terceiro movimento é uma dança que simula o tecido sendo estendido e posto para secar: bate-se a capulana ‘invisível’ em frente ao corpo, primeiro de frente para a dupla, depois para as *mwali*, depois para os tambores. Esse movimento é repetido por todas. Em conjunto, todos os momentos duraram cerca de 50 minutos.

*Penso* que além do ato de lavar a *ncontha* em si, outras técnicas corporais são transmitidas nesse momento, como o modo de sentar de cócoras usado para lavar roupas e o olhar direcionado para o chão. Não é um olhar desligado ou displicente, mas intencionalmente direcionado para o chão. Agacha-se com toda a planta do pé no chão, as colunas retas e os joelhos apontados para a frente, mantendo as pernas o mais fechadas possível. *Lembro* ainda que o uso da capulana, que possibilita uma mobilidade específica também molda as movimentações de pernas e quadris das mulheres.

As mulheres iam ao centro da *nipantha* para dançar em pares, dinâmica que se repetiu por toda a noite. Primeiro, as duas *mamaolacas* fazem uma sequência de movimentos de frente para as meninas, repetem uma de frente para a outra, e depois repetem de costas para as meninas e de frente para as demais presentes. Logo em seguida, os movimentos são repetidos pelas madrinhas, seguindo as mesmas direções. Em sequência, as tias e as convidadas, sempre aos pares. As *mwali* eram sempre as últimas a realizar cada sequência de movimentos. *Eu* era par de Mariama e nós dançamos as meninas três vezes. Assim como a sequência de movimentos, quem ordenava o tempo de duração de cada sequência e os atributos de cada uma das dançantes eram as *mamaolacas*.

Caso as *mwali* fizessem algo considerado errado, uma das chefes, na maior parte das vezes a dos olhos oblíquos (*mamaolaca* 1) fazia novamente o movimento sendo par de uma delas, com olhar de repreensão. Um dos atos reprimidos com veemência aconteceu quando uma das meninas fez a dança com alguma força e precisão, olhando para cima, diretamente nos olhos da *anamuku*, a maior autoridade presente ali. A senhora pegou o rosto dela e abaixou, muito irritada, e a imitou, com ar de deboche. Não cabia naquele momento transparecer alegria porque os ritos, pelo menos ali, naquele contexto e naquela localidade, priorizam um ar mais sério e punitivo.

A música segue uma estrutura de pergunta e resposta, repetida de forma cíclica, até que todos os pares presentes tivessem dançado as iniciadas. Num momento, havia três vozes em uma música, das chefes, do coro e de duas tias que ficavam na lateral direita do espaço (voz) e elas dançavam ao mesmo tempo em que mantinham a sincronicidade das vozes. Essa divisão das vozes entre as madrinhas, as musiqueiras e as duas *mamaolaca* permaneceu durante as cinco danças executadas nesta madrugada. A execução musical era coordenada pela a conselheira conhecedora das doenças dos espíritos. Sua voz, assim como seu instrumento, era responsável pelo fim e pelo início da sequência de *ikanos* dançados.

A exímia destreza da execução musical do conjunto presente nesse rito de iniciação *me* leva a pensar na relação de circularidade entre a música e a dança em contextos não ocidentais. Dois dos momentos em que isso ficou bastante evidente ocorreram na dança em que se ensinava às meninas a lavar a *ncontha* e na que foi feita na manhã do dia seguinte, que ensinava a obedecer, servir à mãe e a fazer xima. A *mamaolaca1* interpretava a mãe e a chefe 2 a filha, que desobedecia. Um pedaço da xima que foi servida de mata-bixo foi usada no teatro. O diálogo das duas senhoras dançando foi evidente durante todo o evento: elas olhavam para baixo e sem se olhar diretamente, realizavam os movimentos em total sincronia.

Figura 3 – Postura corporal mantida pelas *mwali* durante todo o rito.



Fonte: elaborada por Jéssica Góes, 2019.

Seus corpos traçavam um desenho no qual reconheço o que Leda Maria Martins (2002) chama de performance espiralar. A autora nos leva a pensar em espirais e círculos e não em

linhas e setas, uma vez que a metáfora linear *me* levaria a pensar em atos que se sucedem, ações que exercem pressões umas sobre as outras, de forma consecutiva. Ou seja, a música influencia a dança que influencia o canto e que culmina no processo de aprendizado; podendo também ser o contrário, a música direciona a dança que direciona os conselhos.

No entanto, se olharmos para a figura central do rito de iniciação, que é o aconselhamento dado pelas mais velhas, vemos que ele é atravessado por diversas técnicas corporais não de forma linear, consecutiva no tempo e no espaço, mas de forma espiralar, pois não há uma relação hierárquica entre os saberes mobilizados no processo de aprendizagem: tudo ensina, tudo dança e tudo canta.

Além disso, como nos chama atenção a professora Leda Martins, a ideia de ancestralidade se contrapõe à ideia de tempo linear, pois coloca o sentido do aprendizado como um retorno orientado ao passado. Chamo de ancestrais as *apipis*, *anamukus*, *anamolacas*, que se reconhecem e são reconhecidas assim pelo acúmulo de conhecimento e saberes do mundo dos vivos, dos mortos e das tradições<sup>49</sup>. Nesse sentido, os ritos de iniciação seriam performances do tempo espiralar<sup>50</sup>, no qual movimentos, ações, sons e palavras se conectam em simultaneidade, num tempo que se move em diversas direções, pois ritualiza a passagem da menina mais nova para a fase seguinte da sua vida. Mas, para que isso seja possível, ela deve se nutrir de saberes de um outro tempo, e assim sucessivamente. No *mwali*, as mulhães dançam as palavras do passado e cantam os gestos do presente.

---

<sup>49</sup> O conceito de tradição em Moçambique é bastante complexo. Daniel Alves de Jesus Figueiredo (2020) faz uma boa discussão na sua tese: FIGUEIREDO, Daniel Alves de Jesus. Entre o visível e o invisível: linguagens de poder e composição da política em Nampula, Moçambique. 2020. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020. Disponível em: [http://anpocs.com/images/stories/CONCURSOS/2021/Teses\\_dissertacoes/34AD.pdf](http://anpocs.com/images/stories/CONCURSOS/2021/Teses_dissertacoes/34AD.pdf). Acesso em: 20 abr. 2021. Luiz Henrique Passador (2011) também: PASSADOR, Luiz Henrique. Guerrear, casar, pacificar, curar: o universo “tradição” e a experiência com o HIV/Aids no distrito de Homóine, Sul de Moçambique. 2011. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2011. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/280719>. Acesso em: 20 abr. 2021.

<sup>50</sup> Importante ressaltar que a professora Leda Maria Martins fala em espiral, e não em círculo, porque o círculo se fecha em si mesmo, e possui um centro. Evocamos aqui, em referência ao seu pensamento, a metáfora da circularidade enquanto movimento que compõem as espirais. A professora explica de forma brilhante sua teoria na aula “Tempo em performance” do IHAC-UFBA, junto com os docentes do IHAC, Cíntia Guedes e Tiganá Santana (TEMPO..., 2020, n. p.).

#### 4.4 SOBRE SER AFETADA

Esses conselhos noturnos de Nampula fazem parte do primeiro rito que *presenciei*. Em geral, quando *estive* nos ritos de iniciação, *procurei* seguir os códigos corporais que *percebi* como próprios das meninas mais jovens. Sentei-me com as pernas esticadas no chão e *tentei* manter o olhar baixo. *Eu*, que *me* reconheço e sou reconhecida no Brasil como uma mulher negra, estava de cabelos trançados, de capulana e com lenço da mesma cor na cabeça, assim como se vestem comumente as moças moçambicanas da mesma idade que *eu*.

Até então, além da mãe das meninas e de uma das madrinhas naquela conversa inicial, ninguém *me* perguntou quem *eu* era e o que fazia ali. Estava tranquila, porque elas tinham autorizado minha presença e sabiam que era pesquisadora, mas só nesse momento *pensei* que poderia ter acontecido da senhora Arminda não ter dito nada para as *mamaolacas* que não falavam português. Minha corporeidade, com alguma habilidade construída pela experiência com danças no Brasil, permitiu que *eu* copiasse os movimentos das demais mulheres e mesmo vendo o conjunto deles pela primeira vez, *consegui* realizá-los. Assim, até então, não *chamei* atenção. Além disso, Mariama e *eu* estávamos vestidas da mesma forma e o fato de eu ser uma mulher negra, mesmo sendo um pouco mais clara que as presentes no local, contribuiu para que passasse despercebida. Sou negra no Brasil; em Moçambique, por outro lado, *fui* reconhecida como mulata ou negra clara.

Durante as danças, tentava não fazer nada com muita intensidade, mantendo o olhar baixo em sinal de respeito e submissão. Entretanto, foi após a terceira dança, quando as mulheres devem dobrar os joelhos descendo em movimentos circulares lentamente até o chão que uma das *mamaolaca*, a *mamaolaca* 1, veio *me* corrigir. Já tinha percebido seu olhar sobre mim algumas vezes, quando ainda estava sentada. Ela *me* chamou no canto da tenda e falou algumas coisas em *makua* que não *entendi*, com a voz e o olhar bastante sérios e tom muito baixo. Logo, a mãe das meninas se aproximou e disse que *eu* não era *makua* e que estava ali para pesquisar. A mudança da sua expressão foi instantânea.

Ela abriu um sorriso em seu semblante que misturava curiosidade e espanto, deixou-me ali e voltou para o lugar que ocupava no desenrolar do rito. Depois disso, não *fui* mais convidada para dançar e as duas chefas passaram a insistir todo o tempo para que *eu* ficasse na cadeira que foi trazida de dentro de casa apenas para *mim* e não mais na esteira onde estive todo o tempo. Elas pediram para que *me* retirasse da *nipantha* e fosse para dentro de casa quando passaram para o próximo *ikano*, que falariam sobre o *othuna*, o alongamento dos lábios vaginais.

Como um segredo anunciado, algo sobre o qual não se pode falar, mas se fala o tempo todo em tom confidência e segredo, o modo de se aumentar os lábios vaginais era um assunto recorrente entre minhas interlocutoras. Afirmam que nos primeiros dias é bem dolorido, e que se deve fazer durante uma semana, no final da tarde e de manhã bem cedo, todos os dias, de cócoras. Pode ser feito com uma borracha e também com pequenos pedaços de madeira, utilizando um óleo para lubrificar, o que torna o procedimento um pouco mais fácil. Uma das minhas interlocutoras na Ilha de Moçambique, Saida Ossufo, *me* disse que as crianças devem fazer os primeiros movimentos para o *othuna*, sozinhas, sentada de cócoras na praia, de manhã bem cedo, escondidas nas pedras. Assim, elas se distraem olhando o mar e não sentem dor. Sobre o processo, Signe Arnfred nos diz:

As meninas foram instruídas sobre esse puxar dos lábios vaginais anos antes de atingirem a puberdade e a idade de iniciação. Eles seriam instruídos por uma parente mais velha - nunca a mãe - sobre como preparar uma pomada especial, feita com a semente oleosa de uma planta arbustiva específica (*npichi*). O recipiente onde ficava esta pomada era considerado um artigo muito secreto e feminino, uma espécie de extensão da personalidade desta mulher em particular. As meninas foram instruídas como, com dois dedos em cada mão e aplicando essa pomada, puxar delicadamente os pequenos lábios da vagina, para torná-los mais longos. Algo como o comprimento de um dedo era o resultado desejado (ANFRED, 2011, p. 143, tradução nossa).

Os aconselhamentos da técnica para o *othuna* são transmitidos antes dos ritos de iniciação, pois o processo que causa a transformação do corpo é longo e trabalhoso e deve ser feito diariamente por cerca de dois meses para que o alongamento se inicie, além de ser reforçado ao longo da vida. Inclusive, uma mãe pode contestar o conteúdo dos ritos e optar por não iniciar a sua filha, mas ensinar para ela apenas a técnica do *othuna*, pois seu valor extrapola a cerimônia. O alongamento das lábias menores é comum também em outras populações do norte de Moçambique, como as Maconde e as Ajauas.

No entanto, é importante que ele seja performado em dança também na cerimônia de iniciação, durante os conselhos noturnos. É como se ali, naquele momento, ficasse estabelecido que aquela *mwali* já é uma mulher e ela está autorizada a utilizar a técnica que a tornará grande e que transformara sua vagina em “lulas”, uma das metáforas utilizadas para se referir ao corpo da mulher iniciada.

Às três da manhã, os tambores pararam e todas as participantes se deitaram no chão da *niphanta*, algumas sobre suas capulanas e duas sobre as poucas esteiras que havia no espaço. Mariama já tinha ido para dentro da casa. *Eu*, que havia retornado para o local após o último *ikano*, *fiquei* conversando um pouco com a mãe de Mariama e depois elas *me* aconselharam a dormir ao lado da minha amiga.



Durante a conversa, a mãe de Mariama, senhora Arminda, *me* diz. “Mas vocês não têm isso lá no Brasil?” *Eu* digo: “assim, quando chega a menstruação a mãe mesmo conversa, explica para a menina o que é, como se lava, as vezes leva no médico.” “Só isso?” “É, só isso”. “E vocês ficam assim, do jeito que nascem? Não tem que fazer nada? Aqui não, a mulher tem que se preparar. A gente não fica assim igual nasce (dito com desdém). “Aqui no Norte tem que ser assim, e o homem gosta. Se o homem ver que você não tem nada, ele não gosta, pode te largar”. Outra diz: “Eu queria aumentar a minha mais um pouco”. Depois elas dizem: “Você pode fazer”. *Eu* digo “Com a minha idade ainda dá?” “Dá sim, tem uma vizinha minha que ela tem 40 anos e resolveu fazer agora e aumentou. Eu ainda queria aumentar a minha mais um pouco. Não muito ficar muito grande não é bom. Mas o homem gosta”. *Eu* pergunto “Pro homem é bom, mas é para a mulher? Para a mulher é bom também?” Fica um silêncio constrangedor, e elas se olham. Então, a mãe de Mariama *me* responde com pouca confiança. “Sim, é”.

Na manhã seguinte aos conselhos noturnos, *acordei* menstruada. *Fiquei* impressionada, pois foi uma das primeiras vezes em anos que minha menstruação adiantou. De repente, *estou* menstruada e “suja” no meio de uma cerimônia de iniciação que fala sobre cuidados com a menstruação, ciclos e higiene. *Levanto* da cozinha e *pergunto* à mãe das meninas se ela tem um *penso*<sup>51</sup>. Ela começou a rir, dizendo que *me* assustei com os ritos. Daí, questionei-*me*: será que *me* assustei ou *me* afetei? O que isso pode nos dizer sobre os conselhos?

#### 4.5 TÉCNICAS PARA DANÇAR E CRIAR MULHERES

Os ritos de iniciação são eventos importantes para os quais as mulheres se preparam para “ir dançar e ir aconselhar”, como *me* disse Linda Rachide. Momento de compartilhamento de saberes dançados e cantados sobre a vida e o corpo, percebo os ritos como uma ação de cuidado mútuo, de sociabilidade e, por que não, de empoderamento. Nas festas em que *estive* em ruas ou bares na província de Nampula e de Maputo, nunca *vi* tantas mulheres sorrindo e brincando juntas como nas cerimônias de iniciação.

Aconselhar envolve o ensino-aprendizagem de diversas técnicas corporais, entre eles, os movimentos de quadril. Essa movimentação é presente em diversos movimentos cotidianos, que exigem que o abdômen esteja contraído, ativo, como a forma de sentar, a forma com que

---

<sup>51</sup> Absorvente higiênico descartável.

se trabalha nas *machambas* (no plantio das roças), além dos movimentos sexuais, com os quais a menina vai ter contato mais criteriosamente após o *osinkia*, o rito feito antes do casamento.

Por mais que a menina já tenha contato com esse tipo de movimentação corporal durante a infância, brincando e dançando livremente, depois de passar pelos ritos, mexer os quadris com destreza passa por um processo de ressignificação. Como aponta Cossa (2014), que estudou os ritos femininos entre os *ajauas* e *nhandjas*, populações do norte de Moçambique, onde os movimentos de quadril recebem o nome de *ticular*:

As iniciandas vão ter que se aplicar ao máximo para convencer as matronas que têm o tempo, o movimento e a leveza certa no seu *ticular*. Caso falhem naquele momento, outras oportunidades surgirão durante os ritos de iniciação. As matronas têm a certeza que as iniciadas vão sair dos ritos dominando o *ticular*. O *ticular* não é um movimento que se circunscreve aos ritos de iniciação. Está presente nas danças femininas, nas brincadeiras que exigem que as mulheres *Ajauas* e *Nhandjas* mexam a cintura. Porém, como observa uma das minhas interlocutoras: “o *ticular* certo, aquele que pode se assemelhar ao movimento da cintura das dançarinas da dança de ventre, só se aprende nos ritos”. (COSSA, 2014, p. 113, grifos do autor).

Entre as *makuas*, *conheci* algumas danças que concentram sua movimentação nos quadris e que são aprendidas dentro dos ritos: o *môoro*, comum na Ilha de Moçambique, dançado também em eventos de família como aniversários e casamentos; o *erúmbulo* e o *nikanare*, reconhecidos como sendo próprios da cidade de Angoche. Um rebolado<sup>52</sup> bastante intenso, eles podem ser feitos com quatro apoios no chão. A dança *parâmpara*, também angochiana, que foi realizada no rito de iniciação que descrevi nesse capítulo também possui uma forte movimentação de quadril, com deslocamentos laterais. O cerne da movimentação do *parâmpara* conhecido como *ekonha*, consiste em sincronizar movimentos sutis de deslocamento da bacia com passos laterais.

Os *ikano*, conselhos-canções, precisam ser dançados para que a *mwali* aprenda diante de todas da sua comunidade como se faz, e aquelas que ensinam, mostrem que sabem ensinar, e afirmem seu lugar de conselheiras. A dança acontece na frente das *mamaolacas*, sob seus olhos que devem se manter baixos durante todo o rito, de forma que a absorção do conhecimento é feita de modo atento ao mesmo tempo sutil, mobilizando todos os sentidos, tanto de quem dança quanto de quem é dançada.

---

<sup>52</sup> O que *chamo* aqui de rebolado abarca para movimentos onde há isolamento ou ênfase da movimentação da região pélvica, com acentuação de quadril em movimentos de báscula, deslocamentos laterais, chocalhos e movimentos sinuosos regulares em diferentes níveis e intensidades.

Fotografia 28 – Família da *mwali* observando a *niphante* ser montada, num rito na Ilha de Moçambique.



Fonte: Jaqueline Silva, 2020.

O que acontece na *niphanta*, a tenda onde ocorre o rito de iniciação, é a formação de uma comunidade de prática onde tudo dança e tudo aconselha. Ali, não é o virtuosismo de quem toca os tambores ou de quem dança o responsável pela eficácia do evento: o que garante que a menina será “bem aconselhada”, um termo nativo usado para dizer se o rito deu certo ou não, são as relações pessoa-pessoa, pessoa-coisa, coisa-coisa, pessoa-espíritos/mundo invisível. O que conta é o respeito que aquelas senhoras possuem dentro do grupo e dos saberes que se reconhece que elas têm e que poderão ser transmitidos da melhor forma; a interação das mulheres que dançam; são as capulanas que foram compradas; as comidas que foram cozidas para o evento; o dinheiro e os presentes que irão circular durante a cerimônia. Tudo dança e tudo aconselha.

As movimentações da dança, a canção, o ritmo do tambor, são armazenados e recuperados da memória na ação. A performance da dança nos ritos não exige que uma condutora esteja diante da outra para dar sinais, chamar a dança ou marcar o tempo- essa função é cumprida pelos tambores em sincronia com as conselheiras. É interessante pensar que, nos ritos, as mulheres que tocam também são as conselheiras, pois vemos uma simbiose entre os corpos humanos e não humanos que ditam o ritmo da dança —as conselheiras e os tambores

juntos ditam o ritmo dos conselhos dançados. A eficácia do momento viria não só da técnica empregada para execução dos tambores; mas do respeito das conselheiras diante da comunidade, pois estão ali como ancestrais vivas.

Em todos os momentos em que *estive* nos ritos de iniciação femininos, *fui* orientada sobre como proceder: como sentar, como falar, como dançar, o que comer, o que vestir. Às vezes *me* sentia como uma menina, repreendida quando tinha algum mau comportamento, o que nos momentos iniciais era bem frequente, situação comum relatada por etnógrafas durante o trabalho de campo. Como uma neófita naquele ambiente, *eu* era uma *mwali*, e estava passando pelos batuques pela primeira vez.

No entanto, a virada que aconteceu nos conselhos noturnos do rito de iniciação de Nampula, quando as conselheiras pediram para que *eu* me retirasse do local da cerimônia após perceberem que *eu* não era makua *me* traz uma questão de fundo, que cruza as duas questões de pesquisa dessa tese.

O fato de que foi o pertencimento racial que *me* permitiu passar por um duplo lugar nesse evento. Foi o meu lugar de mulher negra, no Brasil, e de mulata em Moçambique, que ocasionou esse pequeno momento de mistura. Caso *eu* fosse uma pesquisadora branca, um homem branco ou um homem negro, não haveria essa possibilidade. Da mesma forma, se *eu* não tivesse nenhuma habilidade em dança, não tivesse conseguido copiar nenhum dos movimentos que eram feitos, esse momento mistura também poderia ter sido impossibilitado. Mas, o trabalho de campo é uma questão de se misturar com os outros? As antropólogas ainda tentam se tornar nativas?

Em silêncio, e *me* comportando da maneira certa, não havia protocolo a ser quebrado e o tratamento conferido a mim era igual aos das outras pessoas. *Permaneci* sentada na esteira de palha, no chão, por várias horas, assim como todas as outras mulheres. *Dancei, brinquei*. Ao *me* “tornar” a estrangeira, tornou-se necessário cuidar de *mim*, *eu* deveria sentar na cadeira, e não mais no chão, e precisava dormir, tomar água, descansar. E, ainda, não poderia ver a parte considerada mais exotizante e polêmica do rito, que envolve nudez e manipulação da região genital. Um outro olhar possível para o fato de *eu* ter sido retirada da *nipantha* quando *fui* reconhecida como estrangeira tem a ver com um cuidado direcionado noutra direção, das mulheres protegendo os seus segredos dos olhares exógenos.

Como aponta Oyèrónké Oyěwùmí (2020), os assuntos relacionados à sexualidade e à afetividade sempre chamaram muita atenção das estrangeiras, sendo alvo de uma cisão entre os

interesses das mulheres africanas e das feministas brancas ocidentais, que não viam nas primeiras tanto interesse em acabar com essas práticas.

Poligamia, casamentos arranjados, técnicas de alteração genital praticadas em alguns locais da África, chamadas por organismos internacionais como OMS, UNICEF e a UNFPA, de maneira genérica, de mutilação genital feminina (FGM, em inglês) são alvo de diversas controvérsias e polêmicas, locais e internacionais, uma vez que englobam, dentro do mesmo conceito, tanto práticas como a circuncisão genital feminina, realizada em algumas localidades do continente africano, quanto o alongamento das lábias menores, como os praticados pelas mulheres *makuas*.<sup>53</sup>

Como aponta Segone Cossa, (2014), é interessante notar que, se por um lado, a OMS classifica como mutilação genital feminina todas as práticas de manipulação genital, independente da especificidade de cada localidade na qual aconteça, as práticas genitais masculinas realizadas nos ritos de iniciação, sendo a circuncisão a principal delas, “[...] não são alvo de políticas das agências [...]” (COSSA, 2014, p. 21) e são tomadas como medidas de higiene e de profilaxia da AIDS.

Nesta direção, o pedido para que *eu me* retirasse do local pode ser entendido também como uma estratégia de proteção não a *mim*, enquanto pessoa, mas proteção enquanto um pacto social de um saber que é caro para essas mulheres, e que poderia ser deturpado e transposto dali de forma estigmatizada e descontextualizada por pessoas que fazem parte de um outro contexto. E sendo *eu* uma mulher negra, que no Brasil *sou* alvo constante de apropriações, violências físicas e simbólicas que tiram de mim símbolos e valores dos meus ancestrais e culturais com as quais *me* identifico, tornando-os vazios de significado em museus e espetáculos, *me* sinto empática a essas mulheres, e *me* retiro do rito com respeito e em silêncio.

Vejo a presença de uma pesquisadora negra em África como algo dúbio, pois somos lidas pelos vários lugares e marcadores que nos atravessam, da mesma forma como aponta Luena Pereira (2020) na sua experiência de pesquisa em Luanda, Angola, junto às famílias católicas, em que seu status de mulata e de brasileira direcionou significativamente o andamento da sua pesquisa.

---

<sup>53</sup> O alongamento dos lábios vaginais é considerado pela Organização Mundial da Saúde como uma MGF (Mutilação Genital Feminina) Tipo IV, sendo qualquer intervenção nos órgãos genitais femininos em meninas de 0 a 15 anos sem motivos médicos (ELIMINAÇÃO..., 2021). No entanto, nenhuma das minhas *makuas* apresentou um argumento que aproximasse o *othuna* a ideia de mutilação ou deformação do corpo.

Mesmo usando capulanas, trançando meus cabelos, não havia nada ali que *me* faria mudar de *status*, nada ali *me* faria tornar-*me* uma *makua*, por mais que essa fosse uma brincadeira constante feita pelas pessoas de lá quando queriam *me* deixar à vontade. Mesmo que *eu* aprendesse a língua, que dançasse, que não tivesse sido *descoberta* pelas conselheiras que leram os sinais do meu corpo, havia algo ali que não poderia — e não deveria — ser mimetizado, por mais que *eu* visse outras pesquisadoras estrangeiras brancas usando capulanas, imitando o sotaque *makua* como forma de criar uma proximidade com as mulheres locais e também para facilitar a comunicação. *Eu* não deveria e não queria fazer isso, o que ficou fortemente simbolizado pelo ato de *eu* ter menstruado durante o rito, e isso ter sido lido como um susto.

Como uma estrangeira, havia uma barreira que não poderia, e talvez não devesse ser ultrapassada. Como mulher negra, já *senti* aqui no Brasil algumas vezes o que é ter o meu discurso apropriado, meu lugar ocupado e minha corporeidade mimetizada por mulheres brancas que se dizem afiliadas a certas vertentes feministas com as quais eu não *me* identifico. Como meu cabelo crespo, minhas tranças, meu ojú. Eu *me* senti desrespeitada, e de forma alguma desejava fazer isso com as *makuas*. Eu não queria *me* misturar, fingir ser outra e *deveria* ser aconselhada do lugar que *me* cabia, dessa encruzilhada que é ser uma estrangeira de dentro, uma *amefricana*.

Hoje, *considero* as relações que estabeleci em campo, mediadas pelos tambores *ekoma*, não *me* permitem dizer que falo do ponto de vista dessas mulheres, mas sim sobre o que *pude* compreender através do meu corpo sobre as atitudes, movimentos e narrativas das minhas interlocutoras. Assim, o fazer etnográfico não é nem apenas sobre minhas interlocutoras e tampouco sobre *mim*, mas sobre os momentos de encontro, equívocos e percepções que construímos juntas da realidade criada neste momento que *chamo* de *cruzo*, o produto da encruzilhada, orientada pelas percepções de Leda Maria Martins (1997) e Luiz Rufino (2019).

Neste pequeno vídeo disponível do link abaixo, *sou* aconselhada no rito de Vanessa e Fina, descrito neste capítulo, no momento em que as *mwali* estavam tomando banho, gravado por Esmeralda, a senhora Flaira, que *me* levou à cerimônia, tenta *me* ensinar a movimentação que compõe o núcleo do *parâmpara* angochiano: <https://youtu.be/Ddl8d7j67nM>.

O uso da palavra tentar aqui está não por questionar qualquer tipo de habilidade didática de Flaira, mas pela incapacidade do *meu* corpo de compreender e reproduzir os movimentos que estava conhecendo ali. Apesar da baixa qualidade da gravação, é possível perceber como os *meus* movimentos tendem a ser muito mais arredondados e maiores que os movimentos sutis

e encaixados da *mamana*. Ela pede para que a ação de aprendizagem que conduz *comigo* seja filmada por Esmeralda, e é acompanhada por muita curiosidade e risos pelas senhoras conselheiras, que podem ser vistas ao fundo do vídeo.

Se naquele momento *eu* já havia dançado no rito e as *minhas* habilidades e limitações já haviam sido avaliadas, ali era um breve momento de aprimorar, mas também de brincar, criar intimidade e mitigar curiosidades em relação a *minha* presença.

O corpo que aconselha é um corpo de conhecimento, integrado as lógicas de concepção do mundo que lhes são próprias. Um modo de ensinar-aprender que vemos tanto em localidades do continente africano quanto na diáspora, como nos diz Luciane Ramos-Silva:

Nas experiências afro-diaspóricas, o corpo se desenvolve a partir de redes de coletividade que são expressões de corporativismos, resistências político-culturais e modos de forjar outras perspectivas. Um corpo sozinho não engendra mundos; é necessário que ele se engaje coletivamente em um *pulso coletivo*. Isto não é novidade quando recobramos as maneiras de se constituir das comunidades de quilombo, as sociedades tradicionais africanas, os movimentos de mulheres das periferias ou as diversas propostas de aprendizagem de técnicas de danças afro-orientadas: nelas, “mover” junto significa cuidar, fortalecer e garantir a continuidade. (RAMOS-SILVA, 2020, p. 164, grifos da autora).

Vejo o corpo que dança como um corpo encruzilhada, e a construção da dança *makua* como um campo aberto, sem bordas espessas ou caminhos claramente definidos. Sendo o litoral de Nampula um território de encontro, a dança e a sonoridade *makua* são, por si só, campos de possibilidades para criatividades plurais em constante fluxo de movimento: do litoral para o interior, do Norte para o Sul, da terra para as ilhas.



Fotografia 29 – Cortejo em que as crianças iniciadas retornam para a família, na Ilha de Moçambique.



Fonte: Jaqueline Silva, 2020.





Fotografia 30 – Ensaio da Associação Hancaune, no Jembesse. Fonte: Jaqueline Silva, 2017

## ***TUFO: O CONVÍVIO QUE SE CRIA COM DANÇA***

## 5 GRUPOS DE DANÇA *TUFO*: O CONVÍVIO QUE SE CRIA COM DANÇA

Compreendo o dançar *tufu* (*tufu*, *dufo* ou *dufu*) como sequências de ações corpóreas e musicais realizadas predominantemente por mulheres, cujas movimentações se concentram na parte superior do corpo, que a pessoa pode realizar sentada ou em pé, e sempre acompanhada por um conjunto de instrumentos percussivos. Os grupos de *tufu* se organizam em associações, mais ou menos formais, em que o apoio entre as membras, a dinâmica de aconselhar, convidar e receber, e o ganhar e juntar dinheiro através de práticas como o *xitique*<sup>54</sup> e a poupança exercem funções centrais. Neste momento, para adentrarmos com mais atenção o universo do *tufu*, *sugiro* ver e ouvir o canto do grupo de Mama Saquia, neste trecho de uma apresentação da Associação *Tufu* da Mafalala: <https://youtu.be/Wp3HfB1jekM>.

A capilaridade que o *tufu* possui é a das características que o tornam uma das danças mais emblemáticas da população *makua*. Assano Sufo, de 50 anos, da Associação de *Tufu* Aguebas da cidade de Angoche, afirma que a cidade chegou a ter, nos anos 1990, um grupo por bairro<sup>55</sup>, mesma situação que se repetiu na cidade de Nampula. No município da Ilha de Moçambique, que, nas narrativas principais, ocupa o lugar de berço do *tufu*, a quantidade de grupos é bastante grande ainda nos dias de hoje. Na última contagem oficial feita pelo Gabinete de Cultura do município, em 2017, quando ainda estava sobre a direção do chefe Joaquim Nazário, havia 57 grupos, sendo 13 na parte insular, quando a população da Ilha é de 9.064 habitantes<sup>56</sup>. Se pensarmos que cada grupo de *tufu* tem uma média de 25 participantes, podemos inferir que 29% da população da parte insular da Ilha de Moçambique fazia parte de uma associação de *tufu* registrada do Gabinete de Cultura. Senhora Djanina, a rainha do *Tufu* Estrela Vermelha, quando *perguntei* onde poderia encontrar grupos de *tufu* na Ilha, numa de nossas primeiras conversas, *me* disse: “minha filha, onde tiver mais de três *makuas*, há ali um *tufu*”.

O grupo de *tufu* pode ter uma formação efêmera, sendo organizado apenas para participar de um determinado evento. No entanto, os grupos mais reconhecidos são os que estão

<sup>54</sup> O *xitique*, chamada também de *stik* ou *estique*, “[...] consiste num grupo de pessoas, constituído por amigas/os, colegas de trabalho ou familiares, que estipulam um montante de contribuição assim como a periodicidade dos encontros para prestação de contas, distribuição rotativa do poupado por cada uma das pessoas envolvidas no grupo e confraternização.” (TRINDADE, 2013, p. 3).

<sup>55</sup> Informação que consta na entrevista realizada por Celia Mazuze, pesquisadora da ARPAC, em 6 jul. 2012, na cidade de Angoche.

<sup>56</sup> De acordo com o censo de 2017 (INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICA, 2017), a Ilha de Moçambique possui uma população de 65.712 habitantes (9.064 na parte insular e 56.648 na parte continental), 15.299 agregados familiares distribuídos por 15.169 casas, sendo 31.473 do sexo masculino e 34.239 do sexo feminino.

formalizados em associações. Todos os grupos de *tufo* que embasam as questões desta pesquisa — entre os que conheci suas sedes, os que assisti apresentações em cerimônias públicas e outros cuja existência apenas *me* foi informada em campo, mas que não consegui conhecer pessoalmente, além das analisadas em vídeo — se organizam em associações. Dançar *tufo* significa na ampla maioria das vezes fazer parte de uma associação de *tufo*, estar envolvida no convívio cotidiano com o coletivo de mulheres e participar das atividades de convívio e ajuda mútua que coexistem com a dança nas associações.

A prática do *xitique* e a dança *tufo* se encontram nas associações, como um dos principais momentos de convivência das mulheres *makuas*. Trago aqui a narrativa de Castro, de 46 anos, um dos interlocutores que *conheci* em 2017 e que *reencontrei* no segundo campo em 2020. *Mostrei* para Castro o vídeo que *fiz* durante o trabalho de campo realizado entre 2017 e 2018, com grupos de dança da Ilha, de Angoche e da Mafalala. Ele conhecia todos os grupos pelos nomes, até mesmo os de Maputo e, ao vê-los, disse-me:

Essas são associações que se criam lá no bairro. Essas associações, elas são criadas com motivo de poupança, a maioria se cria com poupança né, então aquele grupo delas... aquele grupo que elas criam, eles podem, aquele núcleo delas, **elas têm que executar uma dança no convívio delas**, que costuma dar dinheiro, cada uma junta qualquer coisa. Mas esse dinheiro depois é devolvido a pessoa, esse dinheiro é uma poupança, é como se fosse uma preservação de dinheiro delas. Então elas criam com dança. Alguns fazem *tufo*. Então aqueles que não tem condição, isso é uma possibilidade né, aquele convívio deles [...]. As pessoas se encontram para dançar até sair um grupo de *tufo*. Hoje em dia tem muita associação, tem muita associação na Ilha, em toda a Nampula, no dia em que chega o dia delas recolherem o dinheiro podem fazer uma festa grande. As vezes se são da Ilha eles podem ir fazer um passeio, ir para Nacala, Goa, até Pemba. A outros que saiam daqui para Maputo. Depende das condições delas, e do rendimento”.

(Entrevista com Castro Mohalana Ibrahimio realizada em janeiro de 2020 na Ilha de Moçambique. Grifo nosso.).

Ao falar das pessoas “do bairro”, Castro se refere às que vivem nos bairros da “cidade macuti” da Ilha de Moçambique, trecho da parte insular onde as casas são em sua maioria construídas com tetos de palha de palmeira conhecida como macuti. De fato, ao caminhar pelas ruas dos bairros da cidade macuti como o Santo Antônio, do Areal ou do Litine, no final da tarde, depois que o sol baixa, vemos vários grupos de mulheres reunidas nos quintais das casas, mas não é fácil reconhecer, à primeira vista, que se trata do encontro de uma associação ou de um grupo de *tufo*. No dia a dia, não existem sinais externos facilmente identificáveis por uma estrangeira desavisada que anunciaria um grupo de dança, principalmente se pensarmos nos moldes ocidentais.

Os instrumentos nem sempre estão presentes nos encontros diários das associações. Não há uniforme ou capulanas iguais. O encontro nem sempre envolve movimentações corpóreas.

O canto, quando acontece, é feito baixinho, quando as mulheres, sentadas em roda, acompanham as letras escritas em pequenos pedaços de papel. Acostumada com outra lógica de dança, de tempo, de corpo, com o formalismo de escolas e até com a dificuldade para marcar ensaios, confesso que *me* emocionei diversas vezes nos momentos em que caminhava no fim de tarde na Ilha de Moçambique e *me* deparava com todos esses espaços de “convívio com dança”. Com o passar dos dias, e conforme *fui* treinando o olhar e conhecendo as associações através das minhas interlocutoras, *aprendi* a identificar quantos eram os quintais cheios de mulheres que se encontravam todos os dias, na hora do por sol, para dançar.

A *tufó* faz parte de uma ética de reciprocidade que envolve o dançar, quem assiste à dança e quem a proporciona, na qual a dinâmica de convidar e receber é extremamente importante. Dançar faz com que as mulheres circulem pelas casas uma das outras, por outras comunidades, nas casas de amigas e amigas de amigas, e de familiares. Não se recusa o convite para ir dançar, em ações que envolvem sociabilidade, religião e política. Os conselhos, imbricados nas letras e nos gestos, também norteiam a sociabilidade de uma associação.

O dinamismo ideal do *tufó*, enunciado muitas vezes pela expressão “a dança que anima” corresponde a boa interação das partes que compõem o todo: as habilidades corporais das dançarinas, as letras elaboradas de acordo com a ocasião que foram convidadas, a interação entre a Rainha, as dançarinas e os *musiqueiros*, as capulanas escolhidas para o evento serem boas e bonitas, os tambores estarem bem apertados (bem afinados) e a interação com o público presente. A sociabilidade dos corpos humanos e não humanos que se conectam numa performance que tem como fim animar, receber e aconselhar é o que define um bom *tufó*.

Aqui, é importante retomar uma questão: os caminhos que *me* levaram até o *tufó*, cujo reflexo pode ser percebido nos rumos desta escrita. Interessada em conhecer espaços onde “as mulheres *makuas* tocavam e dançavam”, *fui* aconselhada por Mama Saquia, Rainha de um grupo de *tufó*, a adentrar o universo dos ritos para que *eu* pudesse aprender e *me* iniciar, seja como mulher, seja como pesquisadora. Já nos grupos de *tufó*, minha presença era requerida de outra forma, como alguém que já tinha alguma *expertise* na área da dança, das apresentações e do patrimônio cultural, por mais que, como já *disse*, sentisse que minha experiência *me* ajudasse mais a fazer perguntas do que a respondê-las.

*Explico* melhor: no Brasil, *tracei* alguns anos de experiência no campo do patrimônio cultural imaterial, especialmente com foco na parte da dança, campo pelo qual circulo também como professora, oficinaira e dançarina. Havia um interesse de realizar um estudo sobre elementos corporais e coreográficos do *tufó* e o compartilhei com os grupos, o que foi bem

*aceito* pelas Rainhas das associações cuja relação evoluiu com mais intimidade, como o *Tufo* da Mafalala, do Estrela Vermelha e da Associação Nikholane. Esse interesse foi compartilhado também com a direção e as pesquisadoras do Instituto de Investigação em Patrimônio Cultural de Moçambique (ARPAC) *me* concederam seis entrevistas realizadas com associações de *tufo* em Angoche e em Nampula entre 2012 e 2014, contexto em que havia interesse em que esta dança se tornasse patrimônio cultural da humanidade<sup>57</sup>.

É neste sentido que o entendimento que *apresento* sobre o *tufo* está cruzado com um trabalho artesanal de pesquisa que envolve revolver camadas de imagens, áudios, filmes, documentos, depoimentos, narrativas históricas, biográficas e antropológicas. Isso não significa que não haja segredos no *tufo* e que muitas de suas histórias não permaneceram ocultas para mim. Na trilha do dançar-cantar-aconselhar, quem dita o rumo do aprendizado são as ancestrais, *mamaolakas*, *apipis* e *anamukus*, que nos mostram que nem sempre estamos prontas para entender tudo que se passa ao redor de nós quando dançamos e somos dançadas, se somos *mwali* ou se ainda iremos passar para o *osinkia*.

## 5.1 NARRATIVAS DE ORIGEM

---

<sup>57</sup> Foram cedidas entrevistas com os grupos Estrela Vermelha de Nampula, entrevista feita em 21 dez. 2009, Estrela Vermelha do bairro de Carrupeia, Nampula, feita em 21 dez. 2009, Grupo Aguebas de Angoche, entrevista feita em 6 jul. 2012, e Grupo Chipimpi de Angoche, também em 6 jul. 2012. Elas foram cedidas a *mim* pela pesquisadora Celia Mazuze em Maputo, nov. 2017. É interessante enfatizar que esses relatos foram feitos exclusivamente com os presidentes homens. Durante a conversa a pesquisadora tenta incentivar as mulheres a falarem, mas elas não falam, e as entrevistas têm falas predominantemente masculinas.



Fotografia 31 – Primeira mesquita construída no país, localizada na Ilha de Moçambique.



Fonte: Jaqueline Silva, 2020.

As movimentações corpóreas, os cantos em versos e os instrumentos musicais surgidos nos países árabes chegaram a vários pontos do mundo através dos corpos das viajantes, adquirindo em cada paragem características bastante específicas. Essas especificidades têm a ver com os caminhos pelos quais o Islamismo se desenvolveu, as dinâmicas políticas e

econômicas, as características das chefaturas e das línguas locais, os sistemas de parentesco, as relações de gênero, poder e o processo colonialista vivido em cada território.

Na sua origem, o *tufo* se nutriu de práticas poético-musicais das confrarias islâmicas da ordem Sufi, como as *cassúidas*, o *díquiri*, o *brazandi* e o *mawlidie* se desenvolveu em Moçambique por caminhos próprios, operando hoje em dia como um gênero de dança que agrega sobre si diversas outras práticas. Um coletivo que se define como grupo de *tufo* pode possuir no repertório outras danças, como o *n'sope* e o *massepua*<sup>58</sup>, ou mesmo criações contemporâneas feitas para uma determinada ocasião.

Falarei melhor sobre essas práticas adiante. No entanto, apenas para situar as leitoras e não comprometer o entendimento sobre o próprio *tufo*, apresento uma breve explanação sobre elas. *Mawlid* é a festa em homenagem aniversário do profeta Mohamad, que acontece em várias partes do mundo. *Al barazandi* é um livro que narra passagem na vida do profeta e também o ato de declamar passagens deste livro. O *díquiri (dzir)* é um modo de quase se entrar em transe repetindo trechos do Corão que louvam Alah. *Cassúidas* é um termo possivelmente em *makua*, ou uma mistura de *árabe* com *makua*, que foi dado por Djanina numa entrevista para Regiane Mattos (2019), para as músicas que eram cantadas pelas dançarinas de *tufo* quando o mesmo era feito apenas dentro das mesquitas. As *cassúidas*, o *díquiri*, o *brazandi* e o *mawlidie* tem em comum o fato de serem práticas religiosas que são recitadas cantando, e sempre com o corpo em movimento.

A província de Nampula, na região norte de Moçambique, é o principal local de ocorrência da dança *tufo*. Encontramos a maior concentração de grupos no litoral da província de Nampula, mas também em algumas cidades de Cabo Delgado, na Zambézia, na cidade de Pebane, e em Maputo, em especial no bairro da Mafalala, onde vivem muitos migrantes *makuas*. Existem referências de grupos de *tufo* na cidade de Durban, na África do Sul, praticado por pessoas que possuem uma relação ancestral com o território *makua* e que encontram na dança *tufo* uma forma de vivenciar a relação com este território (KAARSHOLM, 2014).

---

<sup>58</sup> *N'sope (musôpe)* e *massepua* são duas danças que, segundo as narrativas das minhas interlocutoras, têm origem na região da Ilha de Moçambique e são executadas também pelas associações de *tufo*. O *n'sope* tem como característica marcante o fato de que as mulheres pulam corda durante a performance. O *massepua* é marcado pelo encontro dos dançantes feito no meio na roda, podendo ser feito de forma coreografada ou de maneira espontânea, com os pares se convidando para ir ao centro realizar o encontro da região do umbigo. Segundo Joaquim Nazário, existem associações que formam grupos que se dedicam apenas a dançar o *n'sope* e o *massepua*, especialmente na época dos Festivais Nacionais de Cultura, que acontecem a cada dois anos e contam com seletivas regionais.

A Ilha de Moçambique e outros territórios da costa oriental, como Angoche, Zanzibar e as Ilhas Comores pertenciam a um extenso sistema de circulação de pessoas, saberes e práticas, em conexão com vários portos ao longo do Índico. A presença árabe, persa e indiana na região compõe a chamada costa suaíli, formada por uma rede entre o Oriente Médio e a Ásia, perdurando por diversos séculos antes de uma substancial invasão portuguesa. Encontramos danças com movimentos e sonoridades próximas ao *tufu* em outras localidades do território suaíli, como a dança *deba*, das Ilhas Mayotte, que possui diversas proximidades em termos de performance com a dança *tufu*<sup>59</sup>.

As principais narrativas sobre a origem do *tufu* dão conta de que uma dança feita por homens<sup>60</sup> ao som de cantos versados, embalados por tambores de nome *ad-duff* (ou *aduffe*) teria sido feita para receber o profeta Muhammad na sua chegada a cidade de Medina num momento conhecido pelo Islamismo como *hégira*. Esta dança, que ocupa nas narrativas o lugar de embrião do *tufu*, era embalada por cantos compostos para recepcionar o Profeta, louvando seus feitos e celebrando a sua trajetória.

A região de Quilóá<sup>61</sup>, na Tanzânia, é o local referenciado pelo presidente de uma das mais tradicionais associações de *tufu* de Angoche, a Associação Agueba de Angoche, em

---

<sup>59</sup> Existem diversas danças com a estrutura similar ao *tufu* em diversas regiões do continente africano. Lutero e Pereira (1980) identificam o *nabile*, os *derboukas* e o *zendani* na Argélia, e outras no Marrocos e no Iraque, que não são referenciadas com o nome. Na minha pesquisa, localizei uma dança que possui grande similaridade com o *tufu*, a *deba*, das ilhas Mayotte, um departamento ultramarino francês, situado entre o Oceano Índico e o Canal de Moçambique, na porção mais oriental do Arquipélago das Comores. A *deba* é uma dança exclusivamente feminina. As letras das canções, em árabe, são retiradas dos livros sagrados islâmicos. Ela é praticada em diferentes contextos, como cerimônias religiosas, festas de casamento e em recepções, para dar boas-vindas a autoridades e pessoas importantes para as comunidades locais. A dança pode ser feita de pé ou sentada e, quando é feita de pé, as percussionistas permanecem sentadas, em virtude da estrutura dos seus instrumentos. A movimentação corporal durante a dança se concentra na parte superior do corpo, principalmente nos braços e na cabeça, de forma bastante minimalista. Mais informações sobre a *deba* em: PHILIP-GAY, Mathilde. Valeurs de la République et islam à Mayotte. Revue du droit des religions, Strasbourg, n. 6, p. 59-76, 2018; REGNAULT, Madina. Politique culturelle et départementalisation à Mayotte. Revue juridique de l'Océan Indien, Saint-Denis, n. spé., p. 144-174, 2009. Disponível em: <https://hal.univ-reunion.fr/hal-02549660/document>. Acesso em: 2 nov. 2018; MIX *deba* Mayotte 2020. [S. l.: s. n.]: 2020. 1 vídeo (127min). Publicada pelo canal DamanStudioCulture. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9bAUGh6nvLs>. Acesso em: 20 ago. 2020.

<sup>60</sup> Existe uma variação nas narrativas sobre a participação de homens e mulheres nos grupos de *tufu* no tempo dos ancestrais. Alguns dizem que era uma dança só de homens. Outros dizem que mulheres também podiam participar da dança ao mesmo tempo, desde a origem, desde que em filas diferentes.

<sup>61</sup> “As ilhas de Kilwa Kisiwani [Quilua Quisiuani; Quíloa, na História de Portugal] e de Songo Mnara parecem ter sido ocupadas no século IX, provavelmente por populações Swahili. Nessa época, um chefe da ilha de Kilwa Kisiwani [Quilua Quisiuani] vendeu-a a um mercador árabe chamado Ali bin Al-Hasan [Ali ibne Haçane], fundador da Dinastia Shiraz [Xiraz]. Entre os séculos XI e XV, os seus descendentes nelas estabeleceram o mais poderoso centro comercial da África Oriental. No século XIII, os seus chefes dominavam todos os centros comerciais da costa africana, desde a ilha de Pemba, a norte, até Sofala, no sul.” (FORTE..., 2014, n. p.).



entrevista cedida para os pesquisadores da ARPAC, como sendo o lugar onde se instalaram os árabes que ensinaram o *tufo* aos seus antepassados:

Em relação a pergunta [sobre a origem] do *tufo*, aquilo que eu sei, é um grupo que... pronto, tradicional, que apareceu nos tempos dos árabes, nessa altura, então, quando chegaram aqui foram se instalar, na ilha de Quilóa. Começaram já com aquela dança, e nós aprendemos com eles, pouco a pouco, e fomos desenvolver, e aquilo que eu sei. **E depois deram o nome de *tufo*.**

[...] É uma dança introduzida pelos árabes, e nós ficamos com essa dança. É assim que eu compreendo o *tufo*. (Assano Sufo, responsável pela Associação Associação Agueba de Angoche <sup>62</sup>).

O sr. Assano nos diz que os árabes que se instalaram em Quilóa, ensinaram uma dança, que depois se desenvolveu e lhe deram o nome de *tufo*. Sua narrativa é importante para pensarmos que o *tufo* não é uma transposição de uma prática que já existia nesse mesmo formato noutra local, tampouco uma dança nativa, que as pessoas saberiam simplesmente por terem nascido *makuas*. Sr. Assano nos lembra que a dança *tufo* se desenvolveu localmente a partir da confluência de saberes que se encontraram num território da costa suaíli: a Ilha de Moçambique.

A senhora Halifa Bebe, do bairro da Mafalala, em uma de nossas conversas, trouxe um interessante relato sobre a origem árabe do *tufo*, apontando outros elementos interessantes:

Halifa Bebe: Isso vem de lá, esses árabes é que trouxeram de lá a música. Agora aqueles trabalhadores do barco é que vinham de lá, aprendiam de lá, quando andava no barco, tocavam aquilo ali. Vinham e despejavam aqui fora, quando estão aqui, tá bom, e ensinaram outros a fazer, a tocar aqueles batusques até hoje. Antes de eu nascer, talvez antes de nascerem até os meus pais... quem sabe, porque dizem que é de muito tempo... Aquela era que apareceram os árabes aqui em Moçambique, apareceram lá na Ilha primeiro. Primeiro faziam aquela coisa de brazandi. O *tufo*, a música, veio do brazandi. Mas o brazandi é dos homens, os homens que cantam. O mawlid e o barazandi, nas mesquitas. Aí desenvolveu para o *tufo*, depois.

Jaqueline: Chegou primeiro lá em cima, né? Interessante isso, de que hoje o barazandi não acolher tanto a dança, não se abrir tanto para os batusques...

Halifa Bebe: Não se abre porque há muito tempo no brazandi não se toca... agora é que tocam, no *tufo*... Mas lá tocavam também, porque esses árabes também tocavam, porque estão a seguir a tradição desses novos, que estudavam fora, os do novo maometismo, que não pode, diz que é haramo, mas antes não... e que faziam na terra deles, de dançar, de cantar aquelas músicas, e por isso que os *makuas*, as músicas deles são essas músicas árabes.

Jaqueline: Você acha que música de makua é música árabe?

Halifa Bebe: É música árabe, também o som deles é árabe.

Jaqueline: É bem parecido com música árabe, né?

Halifa Bebe: Tinha que ser, se foram eles que ensinaram.

Halifa Bebe vive na Mafalala há muitos anos. Conhecido em Maputo como um bairro de *makuas*, a Mafalala foi ocupada, na época colonial, em menor número, também por migrantes tanzanianas e comorianas. Sendo assim, os encontros da costa suaíli que aconteceram

<sup>62</sup> Entrevista cedida a Célia Mazuze, investigadora da ARPAC, em Angoche, Moçambique, 6 jul. 2012. Disponibilizada a mim em novembro de 2017.

nas ilhas do norte, “lá em cima”, no tempo dos antepassados, se repetiram anos mais tarde no bairro histórico da Mafalala. Podemos pensar nas pessoas a quem ela se refere como “trabalhadores do barco”, tanto como nas navegadoras árabes ou nas gentes das Ilhas Comores e da Tanzânia que se encontraram na antiga capital de Moçambique, quantos nos próprios migrantes *makuas* que chegaram à Mafalala vindo de barco outras paragens para trabalharem como marinheiros na nova capital Lourenço Marques, vindos tanto no interior, quanto do litoral de Nampula.

Halifa Bebe aponta o espaço do barco, o local de trabalho e também de exploração de corpos escravizados, como o momento de aprendizado dos batuques. É fato que não podemos esquecer que estamos realizando aqui um exercício de interpretação e tradução, pois as palavras no português moçambicano podem possuir sentidos distintos daquelas do português falado no Brasil, mas *me* chama atenção que, tanto Halifa Bebe, quanto Sr. Assano, citado acima, trazem a imagem de que a prática do *tufu* foi ensinada e aprendida, como uma ação intencional, não sendo assimilada ou absorvida como que de forma espontânea numa convivência cotidiana. Essa ideia de que, para aprender o *tufu*, a pessoa precisa de atenção, boa memória, ensaios e estudos, apareceu em outros momentos da pesquisa.

A Rainha do *Tufu* Estrela Vermelha traça uma narrativa na mesma direção. Djanina afirma que o *tufu* difundido na Ilha de Moçambique pelo Sheikh Ussufo (ou Issufo), vindo da Tanzânia, onde fica a ilha de Quilóa. Sheikh Amur bin Jimba, que era líder da confraria Shadhiliyya, recepcionou-o e reuniu vários outros homens para aprenderem o *tufu*. Depois do regresso de sheikh Ussufo à Tanzânia, sheikh Amur bin Jimba converteu-se num dos mestres do *tufu* na Ilha, fundando seu primeiro grupo, em 1930. O mais antigo grupo é o Estrela Vermelha, formado em 2 de janeiro de 1931, com o nome Mahafil Islão<sup>63</sup>, que significa “um grupo de muçulmanos”.

Como apontam Macagno (2007), Arnfred (2004) e Mattos (2019), o Islamismo está presente na costa oriental africana desde o século VII, trazido por navegadoras e comerciantes persas e árabes que se estabeleceram nas ilhas de Angoche e Moçambique formando os núcleos populacionais de Sofala, Quíloa e Pemba. No entanto, a vertente do muçulmanismo que ganhou

---

<sup>63</sup> O termo Islão, usado em para nomear o grupo de *tufu*, segue a grafia portuguesa, diferente da grafia brasileira Islã. O mesmo se aplica para Alcorão, que em Moçambique se usa Corão, assim como em Portugal, e Islamo, para Islamismo. A despeito do Acordo Ortográfico vigente, permaneceram divergência a respeito desses termos e *irei* respeitar o modo como os grupos moçambicanos escrevem.

maior aderência no território foram as confrarias sufistas ou *tariqas*, que se instalaram na Ilha de Moçambique entre a segunda metade do século XIX e o início do XX.

Entre a segunda metade do século XIX e o início do XX três confrarias sufis chegam a Moçambique pelas mãos de habitantes das ilhas Comores, Madagascar e de Zanzibar, instalando-se primeiramente na Ilha: as confrarias Rifa'iyya, Shadhiliyya e Qadiriyya, nomenclatura derivada dos nomes das pessoas que as implementaram.

Uma confraria é responsável não apenas pelos cultos religiosos, mas também pela educação, através das escolas corânicas, as madraças, quanto por centralizar estratégias de ajuda mútua entre as membras, em ritos de transição como os de iniciação, casamentos e os funerais, num sistema de cuidado e proteção que foi mantido pelas associações de *tufo*. A confraria exercia no passado a função de apoiar e aconselhar suas membras em todos os âmbitos da sua vida. Hoje em dia, sua função encontra-se um pouco mais reduzida, mas ainda são importantes instituições na Ilha de Moçambique e em outras localidades da província de Nampula.

Fotografia 32 – Madrassa, na Ilha de Moçambique.



Fonte: Jaqueline Silva, 2020.

As duas confrarias com maior número de adeptas são a Qadiriyyah (Cadiria) e Shadiliyya (Xadulia). A mais antiga seria a Ahmad al-Rifaiyya, que conta hoje com um número menor de adeptos. A confraria Cadíria, a maior das sufis, foi fundada na Ilha em 1904, por Abdul Qadir Al Jilani (1077–1166). Algumas narrativas de pessoas da Ilha presentes no texto de Signe Arnfred (2004) dão conta de que o fundador teria estudado na Ilhas Comores antes de ir para Zanzibar, de onde foi enviado para Moçambique. A Xadulia é de origem egípcia e teria chegado a Moçambique também através das Ilhas Comores. A Ordem Xadulia, subdividiu-se em três confrarias e a Ordem Qadiriyya, em cinco.

A confraria Ahmad al-Rifaiyya é bastante conhecida pela prática do *maulide* (*molide*), uma dança realizada por homens, que consiste no fato de que seus adeptos cravam estiletos (*darbal-chich*) em seus corpos e rostos. Seu fundador, Ahmad al-Rifai, nasceu no início do

século XII, no Iraque. O comoriano Said Salim bin Said Ahmad Al-Hamidi, morto em 1909 teria tido contato com a Rifaiyya em Zanzibar e trazido a ordem para a Ilha de Moçambique. O senhor Nacuti Adamo seria hoje o único representante vivo na Ilha de Moçambique da prática do *maulide*, documentada por Macagno (2006, 2007), Bonate (2010) e recentemente por Regiane Mattos (2019)<sup>64</sup>.

Neste contexto em que o *tufu* estava agregado as confrarias, que seria até meados dos anos 1960 o *tufu* era feito apenas nas mesquitas e as letras das canções eram essencialmente religiosas. Inspiradas em trechos do Corão que louvam passagens da vida de Allah e do Profeta Mohammad, as canções transmitiam preceitos religiosos e orientavam as famílias sobre como deveriam organizar sua vida, se relacionar em sociedade e educar suas filhas.

Após este período, vemos um deslocamento institucional do *tufu* das confrarias para as associações e a ampliação da sua temática de atuação. Associações com os mais diversos fins, recreativos, humanitárias, religiosas, estudantis e políticas partidárias, em forma de ligas juvenis, que já existem no território desde os últimos anos do período colonial, surgiram em grande número por toda Moçambique no final da década de 1990, durante o governo do presidente Joaquim Alberto Chissano (1986-2005), com o final da guerra civil. Especificamente associações com fins culturais se disseminaram por todos o país no governo posterior, do presidente Armando Guebuza (2005-2015), que implementou formas de incentivo financeiro, em formato de projetos, cujo repasse só poderia ser feito para pessoas de cunho jurídico, como *me* relatou o ex-chefe do Gabinete de Cultura da Ilha de Moçambique, Joaquim Nazário.

Durante alguns anos o *tufu* foi associado aos times de futebol masculinos. Além do Estrela Vermelha, em que o *tufu* e o time faziam parte da mesma associação, existiam outras associações que uniam futebol e dança, como o Beira Mar e o Fura Rede, na Ilha de Moçambique. Noutros, os grupos de *tufu* faziam parte de associações independentes, mas foram cada vez mais convidados a participar da abertura dos jogos e campeonatos, assim como de eventos políticos, abertura do ano escolar, inauguração de instituições ou quaisquer outras ocasiões em que pessoas públicas fossem estar presentes.

Além da capilaridade dos grupos de *tufu* no território *makua*, o caráter de orientação das letras das músicas de *tufu* seria um dos fatores que fizeram com que os grupos fossem adotados pela Frelimo, a Frente de Libertação de Moçambique, durante os primeiros movimentos de

---

<sup>64</sup> Há ainda um interessante registro de representação da dança do *maulide* feita do filme “Muhupitit Alima” (1988) gravado na ilha de Moçambique em ano, onde Djanine Momade, uma das minhas interlocutoras, falecida em agosto de 2020, representa com seu grupo a dança do *maulide*.

governo para serem divulgadores das mensagens do partido, nos anos de 1975. Inclusive, diversos grupos antigos trocaram de nome nessa ocasião para nomes de cunho revolucionário como Estrela Vermelha, a primeira Associação de *Tufo* de Moçambique, que atualmente possui grupo afiliados em todo o país<sup>65</sup>.

É possível que as funções de aconselhamento das confrarias tenham sido abarcadas pelas associações de *tufo*. Essa questão foi sinalizada por Arnfred (2004) e retomada por Mattos (2019), as únicas publicações que localizei e têm como foco a dança *tufo*. Concordando com as autoras, *sugiro* que as associações dão continuidade a uma atividade que as confrarias já faziam, e integram essa função à dança, que permeia a sociedade *makua* de uma maneira mais ampla, imbricada em diversas práticas, entre elas os ritos. Tanto nos movimentos quanto nas letras das canções, vemos a presença dos saberes que são entendidos como *olaka*. Mas, talvez no *tufo* as mulheres cumpram a função de aconselhar não apenas outras mulheres, mas toda a comunidade. Vamos pensar melhor sobre isso quando olharmos para algumas letras do *tufo*.

É importante ressaltar que não *vejo* uma “profanação do *tufo*” ou um abandono completo da sua dimensão religiosa quando o “*tufo* sai das mesquitas”<sup>66</sup>, como chegam a apontar alguns pesquisadores com os quais *tive* contato durante o trabalho de campo. *Sugiro* que, no momento em que a dança se desloca do espaço das mesquitas para as associações, ocorre uma ampliação da sua atuação, que se reflete nas suas letras, nas movimentações corporais e nos espaços de execução. O *tufo* passa a abarcar as questões políticas e sociais que acontecem ao seu redor, mas não abandona por completo repertório religioso, que compõe o acervo do grupo e é acionado em momentos específicos, como as cerimônias de iniciação femininas e masculinas e o casamento de famílias de *sheres* e *halifas*, membros das associações.

Além disso, as associações mantêm a prática de realizar orações ao início ou ao final de seus encontros nas sedes, em especial no dia de sexta-feira, quando acontece o *jummah*. Na sexta-feira, os homens adultos que tiverem condições devem participar da oração em comunidade, indo às mesquitas. As mulheres não são obrigadas a participar, mas podem, se quiserem, realizar suas orações em conjunto com outras mulheres. Quando não vão às

<sup>65</sup> Outros grupos antigos de Moçambique têm nomes alusivos às forças revolucionárias da Frelimo como Força da Mudança, Futuro Melhor, Aguebas (referência ao presidente Armando Guebuza), todos na cidade de Angoche.

<sup>66</sup> Além de conversas informais em que esse argumento era citado, existe uma publicação que cita a profanação do *tufo* como uma das fases do desenvolvimento da dança, que é a publicação do Manual para o Inventário do Patrimônio Cultural, organizado por Antonio Augusto Arantes, uma parceria entre a Unicamp e a ARPAC (ARANTES, 2012). Outra ocasião foram as apresentações orais dos pesquisadores da ARPAC no Seminário Patrimônio Cotidiano, organizado pela Associação Iverca, em 2017.

mesquitas femininas, que são prédios anexos à mesquita principal, as mulheres aproveitam o espaço das associações de *tufo* para realizar suas orações.

## 5.2 AS CANÇÕES DE *TUFO*

Hoje em dia, *tufo* é feito para receber, aconselhar, festejar. Uma associação de *tufo* pode receber a criança que irá ter uma nova vida após ser iniciada e aconselhar a família sobre como lidar com ela; aconselhar um casal sobre a nova vida que as espera; a mãe a respeito dos desafios de se criar um bebê; aconselhar a população sobre como agir diante de um desafio social e político. No *tufo* também se conta histórias: a história de Moçambique surge através de uma narrativa construída sobre as belezas idílicas da ilha, numa história romantizada de uma terra sem conflitos.

*Olaka*, conselho em *emakhua*, é uma categoria ampla, tem a ver com orientar dentro do que é considerado certo, dizer sobre o proibido e o permitido, ressaltar aquilo que é valorizado e o que é considerado bonito. É trazer nas canções criatividade e humor de maneira dançada, pois a partir dali se sabe com o que se brinca e o que não se brinca, o que é risível e o que não é.

Uma apresentação de *tufo* ocorre em casamentos; no encerramento dos ritos de iniciação femininos pré-casamento, chamado de *osinkiya*; nos ritos de puberdade de meninas, chamados de *emwali*; nos momentos finais dos ritos de iniciação de meninos quando as crianças estão retornando para as famílias, chamados *nivunko* (ou *ekhalawa*); nas celebrações de nascimentos e eventos políticos como comícios, inícios do ano escolar e na visita de alguma autoridade. As situações são muito diversas e mais que a ocasião, quem convida é um fator importante que determina a presença de um grupo numa apresentação.

Para montar o repertório que é apresentado numa determinada ocasião, uma associação pode mobilizar canções que façam parte de um conjunto de composições pré-existentes do seu arcabouço, mas as principais canções executadas numa apresentação para uma autoridade, eventos políticos — como abertura de um ano escolar, por exemplo — são elaboradas especialmente para aquele evento. As letras são tão diversas quantos as situações em que se pode dançar *tufo*.

A melodia, o ritmo, forjado pelo som dos tambores que integram essas composições, fazem parte de um saber partilhado entre os grupos de *tufo*. Uma das principais funções da Rainha de uma associação de *Tufo* é compor a letra das músicas, escolher a melhor melodia e,

juntamente com os musicos, qual o ritmo que se adequa para formar aquela composiçao. Outras membras da diretorio podem estar presentes e auxiliar nesse processo.

Uma questao relevante e o proprio termo Rainha ou *Raice*, que faz referenciam a importante figura da *pya-mwene*, cargo de grande relevancia na organizacao dos grupos politicos *makuas* enquanto sociedade matrilinear. Como afirma Geffray (2000), a *pya-mwene*, e responsavel pela transmissao do direito ao uso da terra que os homens ocupam atraves do casamento. Nas palavras de Regiane Mattos:

*Apwya, pia-mwene* ou rainhas eram as mulheres mais velhas que desempenhavam um papel importante, o de “mãe-alimentadora” de todos os membros de um grupo social. Esta figura centralizava as relaçoes de uma comunidade mais ampla que era delimitada por um territorio, muitas vezes determinado por elementos da natureza como rios e montanhas. Igualmente encarregavam-se da transmissao do direito ao uso da terra, pois os homens somente tinham acesso a esta por meio do casamento. Assim, os membros femininos mantinham o controle do territorio. (MATTOS, 2019, p. 10).

A relevancia politica das Rainhas *makuas* e alvo de diversos questionamentos, como aborda Regiane Mattos (2012) em seu texto sobre as estrategias que eram empregadas por elas na relaçao com o governo portugues. A autora afirma que existe uma tentativa por parte da historiografia de invisibilizar a atuacao dessas Rainhas, que atuavam desde a ocupacao portuguesa como negociadoras nas relaçoes de comercio e de pessoas escravizadas. At e fechamento desta pesquisa, não localizei nenhuma referenciam que relacione as Rainhas das associacoes as Rainhas *makuas*.

As letras das cançoes de *tufo* podem ser escritas em portugues, *makua*, em *makua*, usando caracteres arabes, ou mesclar trechos em portugues e *makua*. Nos momentos de ensaio de dança, o que se treina principalmente e o aprendizado da letra das cançoes. Retomo aqui as ocaes que citei na introducao da tese, vividas tanto no *Tufo* da Mafalala quando no *Tufo* Estrela Vermelha, nos meus primeiros momentos de trabalho de campo, em que fui convidada para dançar junto com as *mamanas*. Esse dançar junto teve como foco sentar e cantarmos uma serie de cançoes que compunham o repertorio de uma apresentacao que estava proxima.



Fotografia 33 – Encontro na sede do Associação de *Tufo* Estrela Vermelha.



Fonte: Jaqueline Silva, 2018.

Legenda: As participantes treinavam a canção que seria apresentada na semana seguinte, na abertura do ano escolar da Escola Secundária da Ilha.

Numa apresentação considerada bem-sucedida, é importante que haja um diálogo afinado entre as dançarinas e os musicueiros, especialmente entre a Rainha e o musicueiro responsável pela execução dos dois *ekomas* principais, o *kupurra* e o *ngajiza*. Na Associação Estrela Vermelha, essa função era cumprida pela Rainha Djanina e pelo músico Rosarosa e, no caso do *Tufo* da Mafalala, pela Rainha Saquia e por seu sobrinho Saide. As pessoas de cada uma das duplas se apresentam juntas há muitos anos. Em ambos os casos, é notável a cumplicidade e a sutil troca de olhares que marca o início simultâneo do canto e do toque dos tambores, assim como a sincronia perfeita entre a entrada das vozes e dos instrumentos percussivos, o momento em que o ritmo se acelera e o corte abrupto dos tambores e da movimentação que marca o final do *tufo*.

Cada parte do *tufo* reverbera na outra, formando um tecido rítmico que envolve o dançar, o cantar, o tocar e o aconselhar, expresso nas letras e nos movimentos. O canto energizado e o tambor executado com maestria, nutre a dança, assim como a performance das *anawinnas* alimenta os musicueiros, numa relação em espiral que faz com que o *tufo* seja

gerado e sustentado por partes distintas e vitais umas para as outras. Com intuito de destrinchar as partes desse espiral, irei me deter agora numa análise de algumas canções.

Dentre o repertório musical ao qual tive acesso durante o trabalho de campo, *noto* que as canções com frequência começam com uma introdução feita por uma ou duas vozes, seguidas pelo coro das demais mulheres. Essa introdução é feita pela Rainha, que *chamei* no esquema que será apresentado a seguir de “*wiipa 1*”, através de um canto agudo, com o predomínio de vogais, seguida de mais uma cantora, a “*wiipa 2*”, chamada em alguns grupos de “chefe de linha” ou de “Secretaria da Rainha”, pessoa responsável por ajudar a Rainha a compor as letras, organizar as apresentações e ensaios e segurar o canto no momento das apresentações.

A entrada do canto da “*wiipa 2*” é acompanhada pela entrada dos tambores, do *kupurra*. Foi possível perceber que as sequências “oioioi oioioi oioioioi” e “nena nena nena nená” são as mais recorrentes. Essa introdução por vozes femininas, com alturas diferentes não uníssonas, gera uma forma que se assimila à sonoridade dos cantos árabes e da música clássica indiana.

Segue abaixo um exemplo da divisão de vozes entre a Rainha e a chefe de linha e as demais *anawinnas*.

#### Exemplo de divisão de vozes na abertura do tema:

*E na nena nena nená* (wiipa 1)  
*E na nenaaaaaaaaaaaaa* (wiipa 2)  
 .....*nena nena nená* (Coro)

Em simultâneo. Pode repetir diversas vezes.  
 Esse canto acontece como introdução para várias músicas, sempre em sequências pares.

#### Música 1 <sup>67</sup>

(Executada pelo *Tufo da Mafalala e Tufo Hancauane*).

Esse jogo nós já ganhamos (*wiipa 1,2*. As *wiipa* podem ir entrando aos poucos, durante a frase)

Na nossa direção nós confiamos. (coro)

-

*Uiassa!* (*wiipa 1*)

*Uiassa kana enecoto* (coro, mais alto dois tons acima)

*Somente nimpela ecolo!* (coro, mais alto dois tons acima)

-[repete]

#### Música 2 (trecho) <sup>68</sup>

<sup>67</sup> Transcrição e tradução feita com apoio de Sanilza, no Jembesse, em janeiro de 2018.

<sup>68</sup> Transcrição e tradução feita com apoio de Antônio Giquira, na Ilha de Moçambique, em janeiro de 2018.

Em simultâneo.  
Pode repetir  
diversas vezes.  
Esse canto  
acontece como  
introdução para  
várias músicas,

**(Executada pelo Tufo da Mafalala)**

*io io io io io io iô*

*Nimpatcha uavequela atchutene anweha nwelela  
N'guelele molumo huala para ozwela.*

Tradução

Primeiro tenho que pedir todo o povo que nos ouça  
Ouvir todas as nossas palavras para saberem.

Sobre a interação entre tambores e vozes no *tufo*, o tambor mais grave, *kupurra* ou outro tambor grave e abafado entra junto com a wippa 2, podendo também ser um pouco antes ou um pouco depois, seguindo a lógica de entradas não simétricas. O som grave e abafado é marcado no centro do *kupurra*, e o som mais agudo nas laterais. Quando o *musiqueiro* executa dois tambores ao mesmo tempo, o *kupurra* e o *ngajiza*,<sup>69</sup> como faz Rosarosa, um dos mais conhecidos e experientes *musiqueiros* da Ilha de Moçambique, ele pode intercalar os sons graves e agudos entre os dois instrumentos.

A primeira canção apresentada (música 1) tem um caráter mais festivo e, nas apresentações que presenciei, ela foi executada nos momentos finais, quando o andamento dos tambores está mais acelerado. Talvez por conter um trecho em *makua* e outro em português, essa canção permite que pessoas não *makuas* que assistam à apresentação interajam e dançam junto nesse momento. A dança é mais agitada, rápida e realizada de pé, uma característica do *tufo* considerado mais moderno, como tratarei mais à frente neste capítulo.

Já o trecho que chamei de Música 2, é apresentada de maneira recorrente no início de composições que falam sobre política, incentivando as pessoas a votarem, ou canções que orientam as meninas contra o casamento prematuro, por exemplo. O andamento é lento e as movimentações corporais compassadas, como se o que mais importasse nesse momento fosse a letra e a mensagem que será transmitida.

É recorrente que composições de *tufo* tragam orientações sobre o comportamento que uma pessoa deverá assumir numa nova fase da vida, como no caso da letra dessa canção do grupo de *Tufo Forte Amizade*, composta para uma cerimônia de casamento:

**Música 3: (Associação Forte Amizade)<sup>70</sup>.**

*Mwenhe Harusi na Associação Olelo Niweleleni,  
Ninweleleni olelo mossivelana, mothelihassiwa*

<sup>69</sup> De acordo com Lutero e Pereira (1980) o *kupurra* e o *ngajiza* formam a base rítmica da dança, com características mais próximas do que consideram sendo da música árabe. Os outros dois tambores, *pústua* e a *duássi*, fariam uma linha banto, quaternária. Os demais instrumentos, o apito, a pandeireta e os chocalhos, quando usados, funcionam como adornos rítmicos.

<sup>70</sup> ARANTES, 2012, p. 100.

*Olá muarinhu olelo munanmukusha munorowana wutheliyani  
Adjama omitekoni kahiyena ovuriya naru vakhani  
Khiyathimakela ohinha .  
Vano mwenhe Harusi olá mwanninyu  
Nthu khaninvura mwannawe niyaru vapuwani mwikho,  
Ashinamwane yowehakani aipo sanyu sinachiwa nmawani*

### **Tradução**

Título: Matrimónio

Aos noivos, nós somos associação cultural Forte Amizade

Hoje amam-se e estão celebrando o matrimónio,

Noivo, esta é a sua esposa que vai levar hoje

Um homem não pode puxar a orelha de sua esposa à vista das pessoas

E para a noiva, este é teu marido. A mulher não deve desobedecer a seu esposo

Não é por causa de um pequeno puxão de orelha que se deve correr para os seus pais

Família, o lar é como o trabalho numa instituição, que exige dos funcionários sigilo

Profissional.

Pelo que o casal não deve resolver seus problemas fora do quarto

Sobre pena de denegrir a imagem do seu lar.

Essa letra nos suscita várias questões. À primeira vista, chama atenção o forte caráter machista dos aconselhamentos. Primeiro é dito que o marido irá “levar a esposa”, como se ela fosse um objeto a ser deslocado. Depois orienta-se sobre não “puxar a orelha da esposa à vista das pessoas”, e logo aconselha-se a noiva que não deve obedecer a seu esposo ou correr para seus pais ao primeiro puxão de orelha. Sem negar o caráter extremamente complexo deste conteúdo, que nos leva a pensar sobre o modo como ainda hoje a matrilinearidade *makua*, que confere um certo poder a mulher, como discutem Meneses (2008) e Mattos (2012), convive com o extremo machismo, discussão feita nos trabalhos de Signe Arnfred (2011, 2015), Gefray (2000)<sup>71</sup>. No entanto, a questão que ressalto aqui é o papel moral e a função de cantar os aconselhamentos assumida pelo *tufu* na ocasião do casamento.

Esse tema foi bastante abordado por uma das minhas interlocutoras na Ilha de Moçambique, a Saida Ossufo. Saida vive na parte continental da Ilha, no Jembesse e, quando a *conheci*, através de uma amiga brasileira, ela havia, fazia pouco tempo, se tornado *halifa*, nome dado à mulher que segue de forma mais rígida os preceitos da religião muçulmana. Ela usava o véu apenas da cor preta, cobrindo todo o corpo. Saida já tinha dançado *tufu*, mas saiu da associação porque a religião não mais permitia que participasse dessas atividades, que eram consideradas *haramo*. Ela havia sido conselheira tanto nos ritos de puberdade quanto nos ritos de casamento.

<sup>71</sup> Adentrar nessa questão com toda a sua complexidade, e mais ainda, com todo o respeito a condição vivida pelas mulheres *makuas*, merecia uma atenção que foge do escopo deste trabalho. Além das bibliografias já indicadas, sugiro a leitura dos trabalhos de Casimiro (2001), Arnfred (ano), Meneses (2008) que tratam especificamente e de forma atenta sobre a situação da mulher moçambicana.

*Chego* à sua casa por intermédio de uma amiga brasileira, antropóloga, que estava na Ilha há cerca de quatro meses, realizando trabalho de campo para sua pesquisa de doutorado, e era muito amiga de Saida. Essa minha amiga tinha feito seu trabalho de mestrado sobre ritos de iniciação, e Saida a ajudou durante sua pesquisa. *Procurei*-a interessada na sua participação no *tufo*, e no que ela poderia *me* ajudar a respeito da música e da dança, mas nossa conversa foi basicamente uma reprodução dos conteúdos dos conselhos que ela aborda durante o rito de puberdade.

Segue um dos trechos da conversa sobre os conselhos que são bastante próximos à letra de *tufo* acima:

**Saida:** É, então, ali começam a dançar, essas coisas de rito de iniciação, começam a cantar e começam a dizer - “a noite está a me virar, a tarde está a me virar, gostaria que amanhecesse para eu descansar um pouco” [risos]. Esse é o canto do sexo que costumam cantar, por isso que dizem esses *mamaolakas* que costumam dar conselhos, é um tipo de conselho assim mesmo. E começamos a dizer, começamos a explicar para aquela mulher, que é assim que vais trabalhar, já começastes? Vais para o serviço, já começaste? Assim vais começar a trabalhar, são coisas de casal, coisas da cama. Ao homem não se nega na cama. Se você negar aquele homem, o tempo que ele quer, fica forte e vai matar o filho do dono, porque aquela coisa dói, quando um homem levanta o seu pênis, o pênis não fica sossegado sem fazer aquela coisa, e quando o homem fica mais forte, fica com mais desejo, e o pênis logo... o sexo dói, então nós explicamos àquela mulher, aconselhamos ela, que o homem não se nega, se você negar seu marido, vai matar o seu marido. (Entrevista realizada na localidade do Jembesse, Ilha de Moçambique, em dezembro de 2019).

No trecho, vemos que Saida compara o ato sexual há um trabalho que a mulher deve fazer e, logo depois, ela afirma que a mulher não se deve negar o ato sexual para o marido, pois ele pode sofrer consequências físicas por culpa da mulher, como dor no sexo e até a morte.<sup>72</sup>

No *tufo*, os conselhos podem funcionar como reforço do que foi ensinado para as mulheres nos ritos, reafirmando a maneira como elas devem se comportar diante da sociedade, que, no momento do casamento, vem com um peso moral mais elevado, como podemos perceber pelo trecho em que se diz “que o casal não deve resolver seus problemas fora do quarto, sobre pena de denegrir a imagem fora do seu lar”. A ênfase do quarto como lugar de resolver as questões maritais pode enfatizar a relevância da relação sexual como algo que soluciona os problemas do casal.

Quando se dança publicamente também se está reaprendendo, treinando novamente, podendo ser julgada pelas mais velhas e neste momento, também pelos homens. A intenção de aconselhar presente nas letras atinge e integra a pessoa que assiste. Dançar e ser dançada é um

---

<sup>72</sup> A questão da dimensão da autonomia da mulher nos ritos é um assunto amplamente discutido e *eu irei* realizá-lo com alguma profundidade no capítulo cinco.

movimento cíclico, tanto porque pode se estar no lugar de quem aconselha e é aconselhada, quanto porque a pessoa passa por esse movimento várias vezes ao longo da vida.

Além das questões familiares e sexuais, outra temática importante das canções de *tufu* é o que algumas interlocutoras como Mama Saquia chamam de crítica, que são letras levantam problemas da vida quotidiana do bairro ou do país. Dentro deste campo, o conteúdo é bastante variado. Durante o trabalho de campo, vi associações apresentarem canções sobre cólera, malária, necessidade de se beber água filtrada, assim como letras que buscavam incentivar a boa nutrição, a higiene pessoal e o cuidado com as crianças.

Nesta canção da mesma Associação Forte Amizade, vemos uma temática política, pedindo aos governantes atenção com relação aos cuidados com a AIDS, ou SIDA (Síndrome da Imunodeficiência Adquirida), uma questão de saúde pública expressiva em Moçambique.

**Música 3: (Associação Forte Amizade)<sup>73</sup>**

*Ashulupale ninamovekelani mulumo ahu ala niweleleni  
Apovo aninvekela ajuda oretta wa Sida woniphiya warohoni  
Anti-retrovirais apovo annawurya massi khanwerya ovoniha  
Erettela , nira ninvekele apoio nação sikina, epovo ennimala!  
Ashulupale khuphanha murettaya Sida olola hannona yowirihani  
Ninrowa ohiya woshukurelani vano noyarekeni, niwettanekeni.*

**Tradução:**

Pedimos aos governantes que ouçam a nossa mensagem  
O povo pede ajuda sobre a doença de SIDA que apoquenta a humanidade  
Os pacientes tomam anti-retrovirais, mas não curam esta doença  
Gostaríamos de pedir ajuda à outras nações.  
O povo está morrendo!  
Se os Governantes conseguirem mitigar a SIDA,  
Não saberíamos nem como agradecê-los.

Neste caso, a letra tem um caráter direcionado ao poder público e a outras nações, que são uma presença comum em Moçambique através de organismos de ajuda internacional, em especial no campo da saúde e da educação.

Vejamos através do link abaixo a apresentação do *Tufu* Estrela Vermelha de Pebane, gravado pela pesquisadora Ellen Hebden, durante um *karamo* (*carama, karama*)<sup>74</sup> na Casa da

<sup>73</sup> ARANTES, 2012, p. 100.

<sup>74</sup> O *karamo* é um encontro dos grupos de dança *tufu* que possuem alguma relação entre si. Por exemplo, o *tufu* Estrela Vermelha da Ilha de Moçambique é o grupo mais velho e possui vários grupos afiliados pelo país, como o Estrela Vermelha de Pebane, Estrela Vermelha de Corrupeia. Um *karamo* pode agregar também grupos de uma mesma cidade, ou que foram fundados por pessoas com relações de compadrio. Esse evento tem uma organização complexa, principalmente com relação à alimentação, que fica a cargo do grupo mais velho, responsável por convidar. Costumam ser organizados na época de seca, para facilitar o deslocamento e a hospedagem. Tenho conhecimento da realização de um último *karamo*, organizado pelo Estrela Vermelha da Ilha, no ano de 2018.

Cultura da Vila de Pebane, na província da Zambézia, que também possui uma população *makua*: <https://www.youtube.com/watch?v=eAGk4IoYavc&t=2s>.

A gravação começa com o grupo apresentando, de pé, uma música em *emakhua*, que anima muito a plateia presente, que segue também a animação de cinco *mamas* que se movimentam entre o fundo e a lateral do espaço, balançando as capulanas. A partir de 4 minutos e 20 segundos, o grupo muda a movimentação e passa a se apresentar sentado sobre os joelhos, uma canção que mescla *emakhua* e português. Chamo atenção para o trecho apresentado a partir de 5 min 50seg, que contém as seguintes orações:

#### **Música 4**

Situação estava péssima  
 Não comia, a refeição estava caríssima  
 Apanhava comida do lixo para fazer o matabixo.  
 [...]
   
 Garoto apanhava doença  
 Era cólera, e sintoma de anemia.  
 Garoto estava a desfalecer.

No momento das letras que ressaltai acima, a dança é feita de joelhos, torna-se bem expressiva e ganha uma forte carga de interpretação e um tom mais grave. O canto é feito em uníssono, que destaca a mensagem a ser passada. Em alguns momentos, a gestualidade é mais literal, como quando elas falam em comer o mata-bixo, e levam as mãos à boca, como se estivessem comendo algo e, em outros momentos mais metafóricos, como quando representam a doença pega pelo garoto da canção e dizem a palavra “anemia”. As dançarinas fazem um movimento de tremer as mãos, braços e ombros, ao mesmo tempo que curvam o tronco para trás, um movimento considerado tradicional dentro do *tufu*. *Vejo* nesse momento uma operação criativa de atrelar um movimento recorrente da dança *tufu* com gestos que ressaltem a mensagem que se quer transmitir.

Nesse caso, nos trechos em português, não há falas no imperativo, dizendo o que as pessoas devem ou não fazer, mas o grupo traz na sua dança uma crítica sobre uma determinada situação, que também é uma forma de sugerir um determinado comportamento diante dela.

Os grupos de *tufu* da Ilha de Moçambique têm em seu repertório canções que narrem a chegada de Vasco da Gama e contato com o famoso chefe local Mussa'n Biki (Mussa Al Ambiki ou Bique), que teria dado nome a Ilha e ao país. São narrativas que propagam uma relação pacífica a partir desse encontro. Mattos (2019) aponta que, “da mesma forma harmoniosa, é descrito o ‘nascimento’ da ilha de Moçambique profundamente marcada pela influência de diferentes povos. Povos estes vindos pelo mar Índico que, segundo a letra abaixo,

confere beleza e riqueza àquela terra” (MATTOS, 2019, p. 30), sem que haja nenhuma referência nas letras a processos de lutas, resistência, conflitos ou ao processo de escravidão vivido por muitos anos da Ilha.

**Música 5<sup>75</sup>**

Ô povo, escute:  
Tudo começou com a viagem de Mohammed.  
Os muçulmanos eram muito felizes  
Quando ele chegou em Medina,  
Foi nesse dia que nasceu a dança do *tufô*.  
Fique em silêncio para ouvir o que eles disseram.  
Hoje nesta terra no crepúsculo  
A lua cheia apareceu.  
Foi na ilha de Moçambique que tudo começou.  
As mulheres não dançam à vista das pessoas,  
Elas permaneceram dentro das casas  
Com um lenço amarrado na cabeça,  
E elas eram donas de casa muito respeitadas!  
Fica quieto e ouça o que elas cantam.

**Música 6<sup>76</sup>**

Ilha de Moçambique,  
Terra de Mussa al Bique,  
Terra dos ilhéus,  
Monumento histórico do mundo,  
Por aqui passaram muitos povos  
Todos eles deixaram um rastro que faz a riqueza desta terra.  
Cidade da ilha Moçambique  
O continente é do outro lado  
Ela é muito bonita.  
É assim chamada porque é cercada pelo mar,  
Nós todos seus habitantes  
Nós amamos esta Ilha.

Signe Arnfred (2004) comenta que na Ilha de Moçambique a memória do colonialismo português é a memória dos dias de ouro, quando a Ilha era um lugar importante, comentário similar ao que elaborei no capítulo três sobre Angoche, que é vista pelas moradoras da província de Nampula hoje como um lugar decadente e de difícil acesso, mas na narrativa de algumas das *minhas* interlocutoras tinha vivido a sua melhor fase no período colonial, antes de ter sido abandonada pelo presidente Samora Machel, que não gostava de Angoche.

Temos um exemplo interessante desse tipo de narrativa na entrevista com Sonia, membra da Associação de Amigos e Naturais de Angoche, a Nikholane, que vive na Mafalala, e é natural da cidade de Angoche:

Jaqueline (Pesquisadora): Mas Angoche é um distrito de Nampula?

Sônia: era um distrito muito bonito, mas acontece que o nosso governo, [###] as pessoas eram muito simpáticas e o presidente Samora não gostou por causa da língua,

<sup>75</sup> Música da Associação *Tufô* Estrela Vermelha. Localizada em Mattos (2019, p. 29-30).

<sup>76</sup> Música da Associação *Tufô* Estrela Vermelha. Localizada em Mattos (2019, p. 31).



a língua que nós falamos. Porque não tinha um outro distrito ou província dentro do país que fala aquilo ali. Que só aquele dialeto é um pouco parecido com um dialeto de Madagascar e Tanzânia, um pouco de emakua, misturamos, ficou um dialeto nosso. O presidente não gostou e quando chegou o tempo de colonos, estais a ver, Angoche era bem organizado, o branco que estava em Angoche era muito gentil, bonzinho, que se chamava Antônio Enes.

Jaqueline (Pesquisadora): a coisa do Sultanato, é isso?

Sônia: Não. Depois. É, então ele organizou mais Angoche, não ficou tipo em Nampula, quando você quer chegar na tua casa [#], cada casa chega carro. Já o Samora não gostou, disse: se Moçambique estava em guerra, como é que vocês, como é que a guerra não abrangeu Angoche? Dali não gostou, ele disse que voltaria um outro mês pra queimar, que aqui não existia, mas como Deus é poderoso, antes dele queimar ele morreu, ficou Angoche até hoje.

(Entrevista realizada em novembro de 2017, no bairro da Mafalala, Maputo.Moçambique).

Fotografia 34 – Sonia, dançarina da Nikholane.



Fonte: Jaqueline Silva, 2017.

Existem filiados à Associação Nikholane, que em *ekoti* significa “mãos dadas”, em Maputo, onde fica a sua sede, em Nampula e em Portugal. Conheci a Nikholane através do professor e pesquisador do Centro de Estudos Africanos da Universidade Eduardo Mondlane Chapane Mutiua, que é angochiano. Bastante referenciado por seus conhecimentos da língua *emakua* e pela escrita desse idioma através dos caracteres árabes, *eu* o procurei em Maputo para

realizar uma entrevista a respeito do *tufo* e, durante nossa longa conversa, ele *me* colocou em contato com o presidente da Nikholane, do qual também é membro.

A dança da Nikholane apresenta a singularidade de unir aspectos do *tufo*, como a estrutura organizativa, a presença de Rainhas e secretárias, as relações com a dimensão religiosa, características coreográficas e do canto do *tufo*, convivendo com movimentos do *parâmpara*, tal qual acontece dentro dos ritos de iniciação, como foi apresentado na primeira parte desse capítulo, como a proeminência do quadril e os tambores com uma organologia peculiar da região de Angoche. São *ekomas* bastante altos, feitos através de madeira escavada por dentro e couro de boi.

No repertório da Nikholane, além das temáticas específica da ocasião na qual o grupo está presente, o orgulho de ser angochiana é uma constante nas suas canções. Seguem-se dois registros do canto vigoroso das *muthianas* (mulheres) da Nikholane, onde a cidade de Angoche é referenciada com a capital dos *makuas kotis*:

<https://youtu.be/Xj3BcLlkcjs>

<https://youtu.be/3w7Ag24p0eA>

Fotografia 35 – Associação Nikholane.



Fonte: Jaqueline Silva, 2017.

Legenda: Festa de encerramento do *xitique* de final de ano. Matola, Moçambique. Dança *parâmpara* feita num desenho coreográfico de semicírculo. A proeminência do quadril fica ainda mais marcada com a amarração de duas capulanas.

Fotografia 36 – Associação Niholane em ensaio. Mafalala, Maputo.



Fonte: Jaqueline Silva, 2017.

Legenda: Dança *parâmpara* na formação em linhas.

Por fim, *gostaria* de ressaltar que, ao trazer à tona o conteúdo dos conselhos expressos pelas letras das canções, *exponho* relações incômodas entre o feminismo, a militância e a antropologia, assim como faz Strathern (2009). A principal delas estaria em como lidar com as contradições presentes entre o conteúdo das canções que trazem aspectos opressivos e limitantes para as condições femininas e do colonialismo, em especial quando *lido* sob os olhos ocidentais e contemporâneos, cruzados as narrativas das minhas interlocutoras que colocam a participação num grupo de *tufo* como um momento de brincadeira, de empoderamento financeiro, uma coisa de mulher, que se aproxima, também numa interpretação ocidental, de um conceito de liberdade?

Talvez o problema está já na base deste incômodo: no fato de tecer um julgamento a partir de um olhar externo e que se pressupõe superior. Enquanto pesquisadora, e que detém o poder de realizar tal análise, *eu* poderia optar por ter excluído deste texto as canções de cunho machista ou que falam do período em que Moçambique vive sob o jugo português de uma ótica compassiva, ou ter tentado conversar mais a fundo com minhas interlocutoras sobre esse tema, por mais que *percebesse* entre elas um desconforto em falar deste tema sob esta ótica (de que elas seriam oprimidas, de que os homens “africanos” mandavam nas mulheres). Se algum paralelo fosse cabível, seria o de pensar o quanto a realidade brasileira não é diferente, da mesma forma, o quanto negros e negras aqui tem encontrado brechas dentro da sua realidade para lidar conviver entre si, educar-se, conviver e transmitir umas para as outras, valores que



são caros para si. Não pretendo resolver essa questão, apenas ampliá-la para talvez numa ocasião futura me deter a ela com mais atenção.

### 5.3 OMWINA TUFO: DANÇAR TUFO

A estreita ligação entre o que é dito e o que é dançado dentro desses grupos está presente no modo como se aprende e se treina o *tufo*. Nestes grupos a cujos ensaios *eu* presenciei, o aprendizado das movimentações é feito também através de explicações. Pressupõe-se que a dançarina já conhece o conjunto principal de movimentos que aquele grupo possui e, nos ensaios, além do aprendizado das letras, deve aprender a ter destreza e transitar entre todas as habilidades requeridas de uma *anawinna*.

Figura 4 – *Tufo* sentado.



Fonte: elaborada por Jéssica Góes, 2019.

A dança *tufo* tem duas possibilidades principais de posicionamento inicial: sentado ou em pé. A partir dessa base, os corpos das *anawinnas* podem traçar diversas possibilidades, tanto dentro de um certo repertório pré-existente compartilhado pelos diversos grupos, quanto a partir da criação da Rainha e das chefes de linha. O grupo de *tufo* não se desloca muito, sendo o espaço do alpendre<sup>77</sup> reservado para sua execução. No entanto, o grupo pode fazer pequenas movimentações para frente, para trás ou para as laterais, durante alguns momentos da música. Um dos motivos é o fato das instrumentistas ficarem paradas, pela própria estrutura dos instrumentos, sem pés ou alças, que exigem que as musicheiras estejam sentadas para sua plena execução.

<sup>77</sup> A rigor, alpendre seria uma varanda. Mas é o nome genérico dado ao espaço preparado para se dançar o *tufo*, especialmente quando ele é feito sentado. Pode ser feito com lonas ou esteiras de palha estiradas no chão.

Diversos grupos, como o *Tufo* da Mafalala e Associação *Tufo* Familiar do Jembesse fazem uma mescla entre o *tufo* sentado e o de pé. Começa-se numa forma de terminam de outra. Às vezes o *tufo* de pé pode ser usado como uma introdução ao *tufo* sentado como uma forma de adentrar o alpendre de dança.

Mama Saquia, uma das poucas Rainhas que define sua atuação no *tufo* da Mafalala como um trabalho, é pioneira em realizar inovações nas apresentações de *tufo*. Nas apresentações que faz durante o Mafala Walking tour, no quintal da sua casa, no bairro da Mafalala, em Maputo, ela cria ligações entre passos, faz deslocamentos pelo espaço durante as coreografias, aumentando a complexidade da sua dança, exigindo física e mentalmente das mulheres que fazem parte do seu grupo. Ela traz novos elementos e o *Tufo* da Mafalala tem sido uma referência para outras associações no país.

Nas fotos abaixo, elas se deslocam para outra parte do quintal, onde vão realizar, além do *tufo*, as danças *Massepua* e *N'sope*. As *anawinnas* do *Tufo* da Mafalala iniciam a dança no alpendre da casa, sentadas. Após a primeira música, dão continuidade à dança, realizando o *tufo* de pé. Mama Saquia finaliza, convidando algum dos presentes para dançar ao som de uma música chamada “Eu sou afro”, composta por ela.

Figura 5 – *Tufo* de pé.



Fonte: elaborada por Jéssica Góes, 2019.

Fotografia 37 – Início da coreografia, *tufu* sentado.

Fonte: Jaqueline Silva, 2017.

Fotografia 38 – Momento dois, *tufu* de pé, em semicírculo.

Fonte: Jaqueline Silva, 2017.

Fotografia 39 – Deslocamento para o quintal.



Fonte: Jaqueline Silva, 2017.

Fotografia 40 – Coreografia “Eu sou afro”.



Fonte: Jaqueline Silva, 2017.

Saquia já teve oportunidade de se apresentar junto de cantores e artistas renomadas, sozinha e com seu grupo, o que a fez criar uma linguagem cênica, adaptada para as luzes e o palco. Ela elabora entradas e saídas, pequenos passos e giros, acelera e desacelera durante sua dança. Sua grande inspiração, Djanina Momade, do *Tufu* Estrela Vermelha, preferia manter seu grupo fiel ao repertório do *tufu* tradicional. Mesmo já com a saúde debilitada, sua habilidade no canto, a perfeita sincronia entre a movimentação de todas suas dançarinas, o modo com seu canto se encontrava com o coro e ressoava nas movimentações de todas as *anawinnas*, afirmava o lugar de prestígio e reconhecimento ocupado pela dança do Estrela Vermelha.

O *tufu* sentado aparece em algumas narrativas como sendo o “verdadeiro *tufu*”, “o mais tradicional”, que ressalta aquela que é considerada a principal característica desta dança: as movimentações com a parte superior do corpo. Já a dança feita em pé seria a mais moderna, “que anima”.

Com o objetivo de criar um registro detalhado das movimentações da dança *tufu*, *apresentarei* uma descrição das movimentações mais recorrentes realizadas pelas dançarinas,

incorporando análises quando necessário. *Opto* por não realizar esta empreitada por meio de notações de dança tidas como clássicas, por considerá-las pertencentes ao universo gramatical colonial, distante daquele que *temos* trabalhado até então e do qual *pretendemos* nos afastar.

As notações de dança surgem na Europa pelo interesse das coreógrafas e mestras (maîtres de danse) em descrever suas composições com símbolos em vez da linguagem verbal. As notações mais conhecidas são a Labanotation, Benesh e Sutton. Segundo Trindade e Valle (2007) os métodos Benesh e Sutton usam o pentagrama como base da notação coreográfica, como se o dançarino fosse um instrumento musical, numa forma de associação entre o compasso musical e o movimento coreográfico. A Labanotation é considerada por muitos como o sistema mais completo de análise de danças, e também o mais complexo e de difícil compreensão. Rudolf Laban detalhou um sistema bastante amplo da dança ocidental que se transformou mais tarde na “análise do movimento de Laban” (TRINDADE; VALLE, 2007, p. 205). O método Laban é bastante usado em companhias, cursos de licenciatura em dança e também por pesquisadores que tratam de perspectivas de movimentos não ocidentais, como por exemplo, nos trabalhos de (BEAUDET, 2017) sobre as danças indígena e de Santos e Paixão (2015), nos quais as autoras realizam um diálogo não apenas com o sistema de notação, mas com outros elementos que compõem a análise de movimento elaborados pelo bailarino-autor, ressaltando como seus princípios que se propõem universais, não compreendem todas as possibilidades de movimentação pelos corpos negros, como no caso das danças dos orixás, por exemplo.

Enfatizo que o sentido de apresentar essa descrição num formato textual não é o de restringir ou de tentar enquadrar movimentos que são efêmeros e visuais em categorias estanques. A ideia é dialogar, através das transposições e dos cruzos, sobre possibilidades de apreender, dentro das ferramentas possíveis, a riqueza das movimentações corpóreas desta dança, criando um registro que desafie a brevidade que é própria da dança.

Esta análise tem também o objetivo de enriquecer o corpus de etnografias produzidas sobre as danças de Moçambique, em especial sobre o *tufo*, que se limitam em sua maioria as narrativas sobre a origem da dança e na história dos grupos. Desta forma, *acredito* ser possível que estudiosos da dança, dentro e fora da academia, de África e do Brasil, possam compreender um pouco mais os desenhos traçados pelo corpo no *tufo*, as coreografias elaboradas pelas Rainhas e sua relação com a musicalidade e seu contexto de reprodução.

## 5.4 O CORPO NA DANÇA *TUFO*

### **Posição inicial: sentadas**

#### **A. Forma de apoio da parte do superior do corpo**

- a.1. Sobre os joelhos, com o quadril apoiado sobre as pernas. Essa é a posição mais frequente da parte inferior do corpo
- a.2. Sobre os joelhos com as pernas juntas, viradas para uma das laterais. Esse movimento é usado comumente para descansar, entre uma canção e outra.
- a.3. Sobre os joelhos, sem se apoiar sobre as pernas.

#### **B. Tronco**

- b.1. Coluna reta, o peito aberto, ombros encaixados e pescoço bastante alongado.
- b.2. Coluna reta, o tronco é inclinado para frente e para trás. É considerado um movimento que exige grande habilidade, sendo um dos poucos passos referenciados com nome: *Moola Uacasassema*. Quanto maior a inclinação feita sem curvar a coluna, mais habilidosa é considerada a *anawinna*.
- b.3. Tronco inclinado para um dos lados, geralmente o lado oposto em que está sendo executada alguma movimentação com as mãos. Quanto maior a inclinação feita sem curvar a coluna, mais habilidosa é considerada a *anawinna*

#### **C. Cabeça**

- c.1. A cabeça acompanha a mesma direção do braço, ora para direita, ora para esquerda, ao toque do tambor principal.
- c.2. O rosto permanece direcionado para os espectadores.
- c.3. Podem ser feitos movimentos sutis de deslocamentos laterais levados pelo queixo, com movimentos leves e rápidos no dobro do tempo do tambor principal. Algumas dançarinas, ao realizarem esse movimento, direcionam o olhar para cima e fazem um sorriso sutil.

#### **D. Braços e mãos.**

- d.1. Os braços flexionados apoiados sobre as pernas. O antebraço do braço direito é deslocado para a direita e para a esquerda, no tempo do tambor principal, acompanhado pelo movimento de deslocamento lateral de cabeça, que segue a mesma direção, enquanto o braço esquerdo permanece apoiado sobre a perna. Esse é um dos movimentos mais recorrentes no *tufu*. A mão



direita, que se move, permanece fechada, e a mão que fica em cima das pernas pode ficar aberta ou fechada.

d.2. Os braços podem apontar para o público, fazendo gestos mímicos ou descreverem trechos da música. Uma movimentação comum é feita girando as duas mãos em frente ao peito, como se a dançarina estivesse dando uma explicação a quem assiste à apresentação. Essa movimentação pode tomar grande parte do tempo de uma música, quando se quer enfatizar o que está sendo dito.

#### **E. Ombros.**

e.1. Os ombros podem fazer movimentos para cima e para baixo, e para frente e para trás de forma alternada e quebrada. São movimentos estacados e fortes, no compasso dos tambores.

#### **Posição inicial: em pé.**

#### **A. Tronco.**

a.1. A coluna permanece reta, mas não rígida, podendo fazer pequenas ondulações para os lados e para a frente.

a.2. Com a coluna reta, o tronco pode estar levemente inclinado para a frente, na direção dos expectadores, ou para o lado. Nessa posição, o quadril fica projetado para trás e para cima. Essa posição é bem frequente no *tufó* de pé e também na dança *parâmpara*, de Angoche, que, apesar de ter outra trajetória, é executada pelas associações de *tufó* desta cidade.

#### **B. Cabeça**

b.1. A cabeça acompanha a mesma direção do braço, ora para direita, ora para esquerda, ao toque do tambor principal.

b.2. O rosto permanece direcionado para os espectadores. Podem ser feitos movimentos sutis de deslocamentos laterais levados pelo queixo. Esse movimento é levado pelo queixo, em movimento sutil e rápido, no dobro do tempo do tambor principal. Algumas *anawinnas*, ao realizá-lo, direcionam o olhar para cima.

#### **C. Braços e Mãos**

c.1. Braços vão à frente do corpo ao contrário dos pés, assim como numa caminhada. Esse deslocamento do braço à frente é cadenciado com a música, de forma que os braços podem se movimentar transversalmente em ondas, abrindo e fechando com um abraço sutil, enquanto o corpo se desloca para frente e para trás. Os braços também podem se deslocar para cima quando

as mãos batem palmas, no ritmo dos tambores, subir acima da cabeça com os punhos fechados e fazer giros.

c.2. Os braços podem apontar para o público, fazendo gestos mímicos ou descreverem trechos da música. Uma movimentação comum é feita girando as duas mãos em frente ao peito, como se a dançarina estivesse dando uma explicação a quem assiste à dança. Essa movimentação pode tomar grande parte do tempo de uma música, quando se quer enfatizar o que está sendo dito.

c3: um braço permanece pousado sobre o corpo e o outro semiflexionado, para cima.

#### **D. Ombros**

d.1. Os ombros podem fazer movimentos para cima e para baixo, e para frente e para trás, de forma alternada e quebrada. São movimentos estacados e fortes, no compasso dos tambores.

#### **E. Pernas**

e.1. Joelhos são mantidos levemente flexionados, e são levados um pouco para cima de maneira alternada. Os pés vão a frente do corpo, também de maneira alternada. O movimento lembra um caminhar cadenciado, onde braços e pernas se alternam e forma sincrônica e compassada.

e.2. Uma das pernas pode estar mais flexionada do que a outra, o deixa uma das pernas um pouco mais elevada do chão. Esse movimento pode ser feito de forma alternada, hora se levantando uma perna, hora se levantando a outra. Essa ação acontece quase sempre atrelada a um movimento de deslocamento de quadril.

#### **F. Quadril.**

f.1. A incorporação do movimento de quadril é considerada uma inovação do *tufó*. Algumas pessoas dizem que tais movimentos foram incorporados das danças dos ritos de iniciação como *erûmbulo* ou o *nikanare*, outras do *parâmpara* das angochianas; outras das danças ligeiras (urbanas) ou das danças tradicionais do Sul, como a marrabenta. Independentemente da origem, o que se vê é que, nos grupos de *tufó* protagonizados por mulheres mais jovens, existem cada vez mais movimentações de quadris sob justificativa de que “anima muito”, ou que “o *tufó* tradicional é uma dança muito parada”.

Não são rebolados arredondados, mas movimentos feitos a partir da articulação, para cima e para baixo, quebrados e ritmados, fortes e curtos. Essas criações podem ser elaboradas anteriormente pelas membras da diretoria da associação, em diálogo com a pessoa que convidou o *tufó*, podem ser inspiradas em artistas de música ligeira e outras danças de repertório

tradicional, ou mesmo inspiradas em situações que estão ocorrendo naquele momento, da mesma forma que ocorre com as letras das canções.

Algumas imagens analisadas a partir da categorização descrita acima:

Fotografia 41 – Foto histórica da Associação *Tufo* Estrela Vermelha que fica na parede da sede.



Fonte: Autoria desconhecida. Data desconhecida. Reprodução feita pela autora, 2018.

*Tufo* sentado: tronco sobre os joelhos com o quadril apoiado sobre as pernas.

b1: Coluna reta, o peito aberto, ombros encaixados e pescoço bastante alongado.

c.2. O rosto permanece direcionado para os espectadores.

c.3: Braços pousados sobre as coxas.

Fotografia 42 – Exemplo do movimento Moola Uacassema com o tronco para trás. Associação Familiar do Jembesse.



Fonte: Jaqueline Silva, 2017.

Fotografia 43 – Exemplo do movimento Moola Uacassema com o tronco para frente. Associação Familiar do Jembesse.

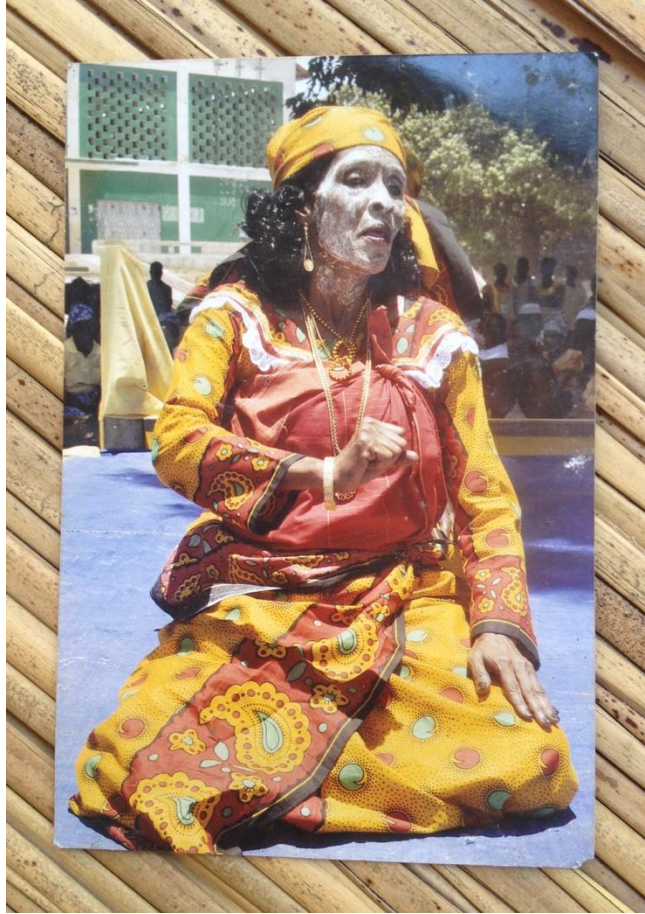


Fonte: Jaqueline Silva, 2017.

a1: *Tufo* sentado: tronco sobre os joelhos com o quadril apoiado sobre as pernas.

b.2. Coluna reta, o tronco é inclinado para frente e para trás. É considerado um movimento que exige grande habilidade, sendo um dos poucos passos referenciados com nome *moola uacassema*. Quanto maior a inclinação feita sem curvar a coluna, mais habilidosa é considerada a *anawinna*.

Fotografia 44 – Djanina Momade, Rainha do *Tufo* Estrela Vermelha.



Fonte: Acervo de Djanina Momade. Reprodução feita pela autora, 2018.

- a1: *Tufo* sentado: tronco sobre os joelhos com o quadril apoiado sobre as pernas.
- b.2. Coluna reta, o peito aberto, ombros encaixados e pescoço bastante alongado.
- c.2. O rosto permanece direcionado para os espectadores.
- d.1. Os braços flexionados apoiados sobre as pernas. O antebraço do braço direito é deslocado para a direita e para a esquerda, no tempo do tambor principal, acompanhado pelo movimento de deslocamento lateral de cabeça, que segue a mesma direção, enquanto o braço esquerdo permanece apoiado sobre a perna. Este é um dos movimentos mais recorrentes no *tufo*. A mão direita, que se move, permanece fechada, e a mão que fica em cima das pernas pode ficar aberta ou fechada.



Fotografia 45 – Associação Anuari li Hassanati.



Fonte: Jaqueline Silva, 2018.

a.2. Com a coluna reta, o tronco pode estar levemente inclinado para a frente, na direção dos expectadores, ou para o lado. Nessa posição, o quadril fica projetado para trás e para cima. Essa posição é bem frequente no *tufô* de pé e também na dança *parâmpara*, de Angoche, que, apesar de ter outra trajetória, é executada pelas associações de *tufô* dessa cidade.

e.1. Os ombros podem fazer movimentos para cima e para baixo, e para frente e para trás de forma alternada e quebrada. São movimentos estacados e fortes, no compasso dos tambores.

c.2. Os braços podem apontar para o público, fazendo gestos mímicos ou descreverem trechos da música. Uma movimentação comum é feita girando as duas mãos em frente ao peito, como se a dançarina estivesse dando uma explicação a quem assiste à dança. Essa movimentação pode tomar grande parte do tempo de uma música quando se quer enfatizar o que está sendo dito.

Obs: Essa análise pode ser complementada com o vídeo dessa dança: <https://youtu.be/YSlxcjoxslQ>.

Fotografia 46 – Associação *Tufo* da Mafalala.

Fonte: Jaqueline Silva, 2017

- a.1. A coluna permanece reta, mas não rígida, podendo fazer pequenas ondulações para os lados e para a frente.
- b.2. O rosto permanece direcionado para os espectadores. Podem ser feitos movimentos sutis de deslocamentos laterais levados pelo queixo. Esse movimento é levado pelo queixo, em movimentos sutis e rápidos, no dobro do tempo do tambor principal. Algumas *anawinnas*, ao realizar esse movimento, direcionam o olhar para cima.
- c.2. O rosto permanece direcionado para os espectadores.
- c3: Os braços podem apontar para o público, fazendo gestos mímicos ou descreverem trechos da música. Uma movimentação comum é feita girando as duas mãos em frente ao peito, como se a dançarina estivesse dando uma explicação a quem assiste à apresentação. Essa movimentação pode tomar grande parte do tempo de uma música, quando se quer enfatizar o que está sendo dito.
- e.1. Joelhos são mantidos levemente flexionados e são levados um pouco para cima, de maneira alternada. Os pés vão à frente do corpo, também de maneira alternada. O movimento lembra um caminhar cadenciado, em que braços e pernas se alternam de forma sincrônica e compassada.



## 5.5 DANÇA DE MULHER, BATUQUE DOS HOMENS: RELIGIOSIDADE E RELAÇÕES DE GÊNERO NO *TUFO*

*Argumentei* até aqui que a musicalidade e as movimentações corporais *makuas* nutrem-se uma da outra e se articulam na dinâmica do aconselhar. A dança e a música no *tufo* e nos ritos de iniciação são geradas por um movimento circular em que cada prática estabelece condições para a plena expressão da outra. O presidente do grupo Estrela Vermelha de Namialo, quando indagado pelas pesquisadoras do patrimônio cultural da ARPAC, se o *tufo* seria uma música ou uma canção, nos diz:

ARPAC: Mas o papá considera *tufo* dança ou canção?  
 Resposta: O *tufo* é gerado então, a partir de canção, dançar.  
 (Sr. Alfredo, Grupo Estrela Vermelha de Nampula, bairro Namicalo).

Neste tópico iremos dialogar sobre o quanto essa concepção reverbera noutros aspectos organizacionais e performativos da dança *tufo*, principalmente na relação entre homens e mulheres. Se a dança é um campo onde as partes se invadem, se agregam e se enriquecem, costuradas como linhas no tecido social, o corpo que dança é um universo de produção de sentidos — entidade múltipla que conjuga e complexifica o simbólico, o material e a construção social. (RAMOS, 2019). Como nos diz o sr. Alfredo, o *tufo* gera e é gerado, e a partir desse movimento cíclico, se faz a dança. Entre o dançar e ser dançada, impera a poética da circularidade.

Na sua origem, o *tufo* se nutriu de práticas poético-musicais das confrarias islâmicas da ordem sufi. A vertente muçulmana que ganhou força na Ilha de Moçambique pertence as confrarias sufistas ou *tariqas*, que por sua vez fazem parte da ordem sunita no Islã. As adeptas da vertente sunita são seguidoras da “*sunnah*”, os feitos do profeta Muhhamad tal como redigidos nos “*hadiths*”. As sunitas reconhecem a autoridade dos califas, líderes que não precisam necessariamente ter parentesco sanguíneo com o profeta, como preconizam os adeptos do grupo “*xiita*”, a principal oposição das sunitas dentro do Islamismo.

O sufismo, que é observado com mais vigor na grande ordem sunita, é conhecido como a vertente mística do Islã. Dentro do sufismo é muito importante a prática do *díquiri* (*dhikr*), que significa a lembrança de Deus, suas orientações, sua morte e o dia do juízo. A prática do *díquiri* consiste na recitação de poemas que glorificam os nomes de Deus, trechos do Alcorão e orações especiais em louvor a Alah. O *díquiri* pode ser realizado em reuniões privadas ou nas mesquitas, envolvendo técnicas de respiração, como numa meditação, ou movimentos

corporais, como o mover do tronco para frente e para trás de forma contínua, embalado ao som de instrumentos percussivos, ou mesmo em giros, como fazem os dervixes rodopiantes.

É interessante notar que esse movimento, a inclinação do tronco para trás e para frente, feita com a anawina sentada sob os joelhos, está também no *tufo*, e é considerado um dos mais tradicionais e mais difíceis, o *moola uacassema*. Esta movimentação é a única do tufo que teve conhecimento que possui uma nomenclatura específica. O termo está no idioma *suahili*, e é traduzido como “Deus fala, ou Deus falou”.

O *díquiri* pode ser executado em voz alta ou silenciosamente, quando uma pessoa fecha os olhos e os lábios e fixa sua atenção em inalações e exalações, pensando “*la ilaha*” (não há Deus) na expiração, e *illa Allah* (exceto Deus) na inspiração (CAMPO, 2009).

A prática do *díquiri*, assim como o *brazandi* e o *mawliidi*, desenvolveram-se em Moçambique por caminhos próprios, operando hoje em dia como um gênero poético musical que agrega sobre si diversas outras práticas. Essas práticas, de cunho religioso apareceram nas entrevistas de alguns dirigentes de grupos de *tufo*, como o “*tufo dos homens*”, apesar de também agregar mulheres, como no caso de uma ocasião que eu *presenciei* no último dia de um rito de iniciação masculino em Angoche. O *tufo* das associações teria sido “deixado para as mulheres”, como relatou um interlocutor da cidade de Nampula: Seguem alguns trechos:

Então, ultimamente, **os homens já deixaram esse valor, já deixaram para mulheres**. Mas agora quando acontece um evento, agora, um *mawlid*, um *barazandi*, num casamento, então, aí, pode-se apresentar, simbolicamente **tufo dos homens**, como que faziam, ah, mas não é *tufo*, uma semana três vezes, como esses ensaiam, não nos preparamos dessa maneira (Estrela Vermelha da Cidade de Nampula, bairro Carrupeia).

O *barazandi* explica o que Mohamad fazia, foi batido, foi insultado. Agora hoje diminuímos, hoje queremos só queremos seguir o que está no Corão, àquelas brincadeiras pequeninas, pequeninas, já deixamos. Só fazemos só o que está dentro do Corão. Porque os homens tinham vontade de fazer junto o *brazandi*, de bater junto o seu *tufo*, iá (Associação Xipimpi de Angoche).

E o *tufo*, ele é muito próximo daquilo que se chama *Al-Barazandis*, que são poemas religiosos, cantados em datas festivas (Pesquisador Chapane Mutuia).

*Mawlid al-Barzanjī* é nome do livro que narra passagens da vida do profeta Muhammad, de acordo com estudiosas da vertente sunita do Islã. O nome completo do autor do livro é Ja'far b. Hasan b. Abd al-Karim b. al-Sayyid Muhammad b. Abd al Rasul al-Barzanji. Popularmente, as pessoas em Moçambique se referem aos poemas presentes no livro e à prática de recitá-los, por um trecho do nome do autor, como “*Al Barazandis*”, “*Barazandi*” ou “*Brazandis*”.

Fotografia 47 – Barazandi, durante um rito de iniciação masculino em Angoche.



Fonte: Jaqueline Silva, 2018.

Nas famílias muçulmanas de alguns países do continente asiático e africano, os poemas são recitados para solicitar bênçãos em ocasiões como o nascimento de uma criança, a mudança para uma nova casa, a abertura de um novo negócio e em rituais funerários. Como afirmou numa entrevista realizada em Maputo, no seu gabinete na Universidade Eduardo Mondlane, Chapane Mutiua, os *brazandis* são poemas cantados nas épocas festivas, como casamentos e as saídas dos ritos de iniciação femininos e masculinos.

Percebe-se, pelas narrativas acima, que a prática do *barazandi* é às vezes referida como sendo o “*tufo* dos homens”, mesmo que sua performance seja sensivelmente diferente da dança *tufo* realizada na maioria das associações. O “*tufo* dos homens” pode também ser um grupo de dança organizado nos mesmos moldes do *tufo*, ou seja, um grupo de dança feito para se apresentar nas mesmas ocasiões, como casamentos, eventos políticos e saídas dos ritos de

iniciação.<sup>78</sup> Mulheres podem recitar o *brazandi* nas mesmas ocasiões, como nos ritos de iniciação e durante as manhãs dos *karamas*, que são os grandes encontros dos grupos de *tufo*. Mas percebe-se que a recitação dos poemas *brazandi* é vista, pelos homens, como um evento predominantemente masculino.

Homens participam quando há *barazandi*. Quando há *barazandi*, costuma sair homens, fazer essa coisa de *mawlid*. *Barazandi* são aqueles que costumam ler. Das 11h às 12h são os homens no *brazandi* (Estrela Vermelha da cidade de Nampula).

O termo *maulide*, que se refere à dança dos homens da confraria Rifaiyya, deriva do árabe e significa “aniversário do Profeta”.<sup>79</sup> Além da celebração do nascimento de Muhammad, o termo *mawlid* faz alusão ao “texto especialmente composto e recitado na celebração da natividade de Maomé”.

O *mawlid* é comemorado em quase todos os países islâmicos e em outros países que têm uma população muçulmana significativa, onde é chamado também de *Eid Mawlid*, como por exemplo, Etiópia, Índia, Turquia, Nigéria, Sri Lanka, França, Iraque, Irã, Maldivas, Marrocos, Jordânia e Líbia.<sup>80</sup> Uma referência importante que nos diz um pouco sobre uma das características das músicas do *tufo*, o *mawlid* é também conhecido como “um texto recitado ou cantado naquele dia”.<sup>81</sup> Quer dizer, além dos textos que constam nos livros sagrados, um poema de *mawlid* pode ser composto naquela ocasião para receber a autoridade importante que está a comemorar, nesse caso, o Profeta. Isso é uma característica importante atualizada nas canções de *tufo*, que são compostas principalmente para as ocasiões em que o grupo é convidado a participar em recepções de dirigentes, eventos políticos, ações conjugais e saídas de ritos de iniciação. Seguem-se algumas imagens da comemoração do *mawlid ya hom* registrada em Zanzibar tanto da sua realização do contexto das mesquitas, quando da sua performance nos palcos e festivais:

[https://www.youtube.com/watch?v=sV2D\\_QK6qnc&t=16s](https://www.youtube.com/watch?v=sV2D_QK6qnc&t=16s)

<sup>78</sup> *Localizei*, no norte de Moçambique, apenas um grupo de *tufo* masculino, da Associação Familiar Aleikussalamo, gravado pela pesquisadora Ellen Hebden. Segue link para gravação: <https://www.youtube.com/watch?v=SjIAeDVagMg&t=54s>.

<sup>79</sup> É importante não confundir as duas práticas que são diferenciadas por um detalhe de grafia, mas principalmente pelo contexto, mas que são pronunciados da mesma forma. A dança feita com estiletos e espetos, da confraria Ryfaia, da Ilha de Moçambique, chama-se *maulide*, e a série de comemorações que fazem referência ao aniversário do profeta Muhamad é *mawlid* ou *maulid* Segundo Lorenzo Macagno (2007), que pesquisou o *maulide* na Ilha, não existe proximidade entre as duas práticas.

<sup>80</sup> Para maiores informações, ver: <http://www.lexicorient.com/e.o/mawlid.htm>. Acesso em: 30 nov. 2020.

<sup>81</sup> IMAM IBN KATHIR. *Mawlid Rasul Allah*. Hyderabad: Dar ul Islam Foundation, [2012].

<https://www.youtube.com/watch?v=x5hxwe1sDj8>.

<https://www.youtube.com/watch?v=oROmlBf-q2U>

Na fala dos entrevistados citados acima, o *mawlid makua* aparece como uma prática associada ao *tufu* que seria responsabilidade dos homens, assim como a leitura do *barazandi*. Mesmo que sua influência no *tufu* esteja na sua origem, ela é operada no presente em momentos como o *karama*, e mesmo em ritos de iniciação.

Durante *meu* trabalho de campo, em algumas conversas sobre a presença masculina no *tufu*, *percebi* que o tom da resposta dos homens variava muito, de acordo com o jeito com a pergunta era feita. Se *perguntasse* “você podem dançar *tufu*?”, a resposta vinha de forma enfática: “sim, os homens podem. No entanto, não o fazem”. E, aí, as explicações sobre o porquê não fazem variam bastante, indo desde a vergonha, obrigações profissionais, falta de tempo livre ou ausência de interesse. Agora, se *perguntasse* “o *tufu* é uma dança de mulher ou de homens?”, as respostas eram: “sim, é uma dança das senhoras”, “as senhoras que fazem”, “as senhoras que gostam disso daí”. A presença masculina, ou melhor, a falta dos homens, não era nem mencionada.

Entretanto, o que *acho* interessante é a recusa dos homens em aceitar a possibilidade de serem impedidos de fazer alguma coisa, o que para mim trazia implicitamente uma lógica de poder que ainda não conseguia desvelar. Nas ocasiões em que *disse* frases como “ah então os homens não podem dançar *tufu*!”, fui retrucada. Aliás, como assim não poderiam, se os homens *podem* tudo? Um dos interlocutores da ARPAC, o jovem responsável por conduzir os ensaios do grupo Estrela Vermelha de Namialo, trouxe elementos distintos sobre a não participação dos homens do grupo de *tufu*, o que pressupõe perspectivas não homogêneas acerca da participação e atuação desse gênero.

**Os homens dirigem o grupo, organizam, orientam as mulheres.** Precisa de no mínimo 18 e 19, e a maioria dos homens não querem dançar. Os homens, quando engajam muito na igreja não dançam mais. [...] Eu mesmo tenho vergonha de dançar, não posso. Se chega ali no alpendre, está cheio de damas, vou estar ali a cantar e dançar, vão me chamar de matreco [homossexual]. Eu mesmo confesso, não posso, por causa de desenvolvimento. (Grupo Estrela Vermelha da Cidade de Namicalo).

Quando indagado sobre a função dos homens no grupo de *tufu*, sua primeira resposta é enfatizar o seu papel na direção, o fato de orientarem e dirigem as mulheres através dos cargos que ocupam. Logo após, ele trouxe a questão do envolvimento com a religião, à qual se refere como igreja. Outro ponto interessante da visão desse narrador é colocar os homens como pessoas que estão “mais dentro da igreja”, sendo essa, em sua opinião, uma das causas do afastamento dos homens da dança *tufu*.

Uma questão evidenciada por autoras dos estudos da religião (ROSADO-NUNES, 2005) é que, embora o senso comum aponte para o fato de que as mulheres invistam mais em religião do que os homens, estes tendem a ocupar mais cargos de coordenação e sacerdócio, o que indica o fato de as religiões dogmáticas serem um campo do investimento masculino por excelência. No caso do Islamismo, vemos que os homens dominam a produção dos escritos, dos estudos que acabam definindo o que é sagrado, cabendo às mulheres o investimento no campo da prática, dos rituais, da transmissão, como guardiãs da memória do grupo religião, em funções que gozam de menos prestígio e poder.

Retomando outro aspecto da narrativa do jovem do grupo Estrela Vermelha da cidade de Nampula, além do envolvimento religiosos, ele aponta que a vergonha e a possibilidade de ser confundido com um homossexual também como fatores que o afastaria de uma apresentação pública da dança com outras mulheres.

Dos grupos cujo cotidiano *vivencie* em campo, apenas em um, o Estrela Vermelha, *percebi* a presença de um homem gay. Bastante alto e muito sério, sua presença era marcante nos ensaios e apresentações, sendo tratado com muito afeto pela rainha Djanina e as demais mulheres do Estrela Vermelha. Nas quatro ocasiões em que o *vi*, ele se vestia com *capulanas* e usava *mussiro* no rosto, objetos associados às mulheres, e acompanhando baixinho todas as canções entoadas pelo grupo.

O *vi* carregando os instrumentos e ajudando duas *anawinnas* a passarem *mussiro* no seu rosto antes de uma apresentação. Andando nas ruas, era xingado pelas crianças, que corriam atrás dele jogando pedras, ao que ele parecia de certa forma habituado, e revidava. O *encontrei* nas ruas da Ilha algumas vezes e *tentei* cumprimentá-lo com os olhos e um sorriso sempre que nos cruzávamos e, depois de um tempo, ele passou a responder *me* olhando nos olhos, e dando um sorriso discreto e afetuoso. Quando *tentei* puxar uma conversa na última dessas apresentações, ele balançou a cabeça de um lado para o outro e saiu de perto de *mim*. Não *sei* se queria dizer que não falava português ou que não queria conversar *comigo* ou não queria chamar atenção sobre si mesmo.

Não *sei* se a dança, e as associações podem ser um lugar mais acolhedor para os homens que possuem outra orientação sexual que não a heterossexual, pois, ali dentro da sede do Estrela Vermelha, seu rosto coberto de *mussiro* e a capulana amarrada como das mulheres não causava nenhuma animosidade e tampouco nenhum olhar de estranheza, como os que eram direcionados para ele nas ruas. Como mais um dos segredos, esse foi um assunto que permaneceu inacessível para *mim*.

Se os homens ocupam um lugar de pouca expressividade quantitativa e performativa na dinâmica interna dos grupos de dança, na narrativa dos próprios homens, esse lugar torna-se de prestígio e poder, pois seriam responsáveis por orientar as mulheres. Essa orientação acontece de forma falada e musicada, uma vez que os homens possuem lugar nos grupos na diretoria da associação e como músicos ou *anatamboros*, termo que seria uma mistura de *makua* e português, que significa aquele que toca o tambor.

Nos ritos de iniciação femininos, são as mulheres as responsáveis pela execução dos instrumentos. Em alguns grupos que executam danças cuja origem são os ritos de iniciação, como o *parampara* ou o *kunene*, a execução musical também fica a cargo de mulheres. Entretanto, nas associações de dança *tufu*, os homens ocupam o lugar como *anatamboro*, chamados também de *musicheiros* ou *batuqueiros*, que podem ser maridos, filhos ou sobrinhos das *anawinnas*.

No entanto, como temos visto, a música não necessariamente orienta a dança de forma normativa, ela se relaciona com a dança, de maneira circular, da mesma forma que os dirigentes da associação, sendo que a figura mais expressiva de um grupo de *tufu* é a sua Rainha.

A dança conta com a condução da Rainha, não só no momento da performance, mas na preparação anterior. Ela compõe a música, escolhe as capulanas e resolve conflitos, com acompanhamento da sua secretaria. Cada Rainha confere ao grupo características próprias do seu modo de dançar e cantar, mas também conduzir o grupo nas questões financeiras, como a divisão financeira que acontece ao final dos ensaios.

Por exemplo, no *Tufu* da Mafalala não havia a ideia de brincadeira e espontaneidade, pois a Rainha Saquia era tida como muito séria e rígida por todas as *mamanas* do seu grupo, uma vez que ela entende a sua dança como um trabalho, refere-se a si mesma como uma artista e profissional da dança. Todas as que dançam com ela tinham que se dedicar bastante para estar ali no seu grupo.

Assim como ela, nos grupos de *tufu* considerados “mais modernos” vemos a influência do *kuduro* e da *semba* de Angola, do *funaná* e da *morna* cabo-verdiana (Cesária Évora, Sara Tavares, entre outras), do afro *beat* da África do Sul e de outros ritmos eletrônicos da África do Oeste (como Davido e o *afrohouse* senegalês).

Outro momento importante na preparação para uma apresentação é a escolha das roupas, em especial da capulana, que também é feita pela Rainha. As *anawinna* podem usar um *kimão* (*kimau*), um conjunto feito de capulanas de um mesmo padrão, com as mangas compridas e a



gola enfeitada de rendas. Deve-se levar uma capulana na cabeça, como lenço e outras duas na cintura, ou mesmo uma amarrada na altura do busto. Hoje em dia, vemos mais grupos utilizando blusas de tecidos diversos com cores que combinam com a capulana escolhida, cujo uso por todas é indispensável. As blusas podem ser de mangas longas ou curtas, mas geralmente fechadas e pouco decotadas. Há anos atrás, o grupo escolhia um padrão de cores que era o seu principal, como no caso do Estrela Vermelha, que segue as cores vermelha e amarela ou Beira Mar, que segue a preta e branca. Mas hoje em dia esse uso de cores acaba sendo um pouco mais fluido e a escolha das capulanas para um determinado evento, feita pela Rainha do grupo, pode seguir critérios como a disponibilidade da quantidade necessária, acordos entre aqueles que participam da organização de um certo evento, sendo ele um casamento, uma apresentação institucional, política, uma recepção de autoridade, etc.

Durante uma apresentação, os pés ficam descalços e, no rosto, as mulheres gostam de estar cuidadosamente maquiadas, com os olhos pintados e de batom. Em ocasiões mais solenes, usa-se *muissiro*, adornando desenhos pelo rosto, além de diversos adornos como os colares de *kufu*, feitos de prata ou ouro. Feitos os acordos sobre o transporte, a alimentação, a contratação dos músicos, segue-se para a apresentação.

Fotografia 48 – Associação de *Tufo* Hancauane, se apresentando ao final de rito de iniciação feminino.



Fonte: Jaqueline Silva, 2020.

## 5.6 UMA DANÇA QUE ANIMA

Neste capítulo, *busquei* demonstrar através do texto, vídeos e imagens, a vivência coletiva dos corpos femininos na dança. Juntos, nas associações ou nos ritos, os saberes ancestrais são repassados e atualizados através dos conselhos.

Dentre as diversas danças realizadas pelas mulheres *makuas*, o *tufo* é a mais representativa das comunidades que vivem no norte do país. Abordar as histórias narradas em torno da origem desta dança é um interessante e difícil exercício, pois exige algum entendimento a respeito de um tipo bastante específico de Islamismo que se desenvolveu nessa região da África Oriental, assim como das dinâmicas de circulação de pessoas, saberes, sons e danças vivenciadas por séculos em territórios terrestres e marítimos hoje conhecidos como Moçambique, Tanzânia, Ilhas Comores, Mayotte, até o Quênia e o sul da Somália.

Desde as primeiras narrativas sobre sua origem, o *tufo* é feito principalmente para receber pessoas, desde os primeiros movimentos que são as danças masculinas feitas para receber o profeta em seus deslocamentos da Medina até Meca, que na sua circulação ao longo da costa suahili deu origem a várias outras danças na costa da África oriental e em ilhas do Comores e Mayotte, como o *deba*, feitas principalmente para receber pessoas. As letras das músicas podem receber ainda o caráter de instrução, orientação, aconselhamento dependendo do contexto em que serão executadas.

Vejo que os ritos e *tufo* se conectam pelo movimento circular de dançar e ser dançada. Cada parte da dança é importante e reverbera na outra, formando um tecido rítmico. O canto se funde na dança que se funde nos tambores, mas eles não se confundem, pois mobilizam técnicas corporais distintas. São fluxos que se misturam, mas que um não se perde dentro do outro. O canto energizado e o tambor executado com maestria energia a dança, assim como a performance das *anawinnas* energia os músicos – uma relação em espiral que é gerada e sustentada por partes distintas, mas vitais umas para as outras.

O aconselhamento é feito não apenas pela compreensão do que é dito no canto, mas também a partir do que se presencia nos movimentos ao ser dançada pelas *mamanas* e, ali, descobre como mexer os ombros; a forma certa de olhar; como se colocar num alpendre de dança e como se relacionar com os homens desconhecidos. Aprende-se na dança, o respeito que se tem pelas mais velhas, a importância do estar junto, que se reproduz em outros espaços.

Na mesma toada, *considero* que a dança não seria uma representação dos conselhos, mas sim os próprios conselhos presentificados: algo integrado na memória que ganha sentido no tempo vivido, parte da cosmologia *makua* que dá a dança um outro lugar, integrado aos ritos. Como nos lembra Júlio Tavares “[...] os ritos ocupam lugar ímpar, pois, como territórios e ambientes de memória, recriam e transmitem, pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, formas e técnicas de criação e de transmissão” (TAVARES, 2020, p. 22). Os ritos portanto, cumprem:

[...] uma função pedagógica paradigmática exemplar, como modelo e índice de mudança e deslocamento, pois, segundo Turner (1982: 82), “...como um ‘modelo para’ o ritual pode antecipar, e até mesmo gerar mudança; como um ‘modelo de’ pode inscrever ordem nas mentes, corações e vontade dos participantes”. (MARTINS, 2002, p. 83).

A ideia da dança e da música como meio de expressão pode ser questionada ao trazer como pressuposto que os movimentos tornam visíveis questões que estão latentes e que existem em outros âmbitos da vida social que, porventura, são mais importantes ou verdadeiros que a própria expressão em si. O que *venho* argumentando é que o próprio ato de dançar seria capaz de criar ações e não apenas de expressá-las. Os conselhos seriam mais que a dramatização de valores e pressupostos morais presentes no cotidiano: a dança cria, reforça e atualiza o que é dito.

Jhon Marney (1980), numa publicação feita pelo Ministério da Educação e Cultura na ocasião do primeiro Festival Nacional de Canto e Dança em Moçambique, aborda as aproximações e similaridades entre a sonoridades e os movimentos:

A música moçambicana é muitas vezes apresentada em contextos que dramatizam relações sociais, crenças, histórias e acontecimentos comuns. Por isso a música é integrada com a dança e obrigada a sublinhar e desenvolver aqueles aspectos que podem ser articulados no movimento corporal (MARNEY, 1980, p. 34).

No entanto, numa análise simbólica da dança, relacionando movimentos, posturas e expressões do rosto a determinados “[...] pensamentos e assuntos de importância pessoal e social [...]” (MARNEY, 1980, p. 34), o autor mostra que a “dança é um meio de expressão que pode ser relacionado com temas e propósitos de diversas ocasiões sociais” (MARNEY, 1980, p. 34).

O que *quero* dizer é que a relação entre pessoas e os movimentos corporais que acontecem na dança não me parece menos importante entre as mulheres *makuas* do que entre aqueles que se fazem em outros âmbitos da vida social, como no trabalho nas *machambas*, nos

cuidados em casa, no andar das ruas. A dança é mais uma entre as várias técnicas de domínio do corpo que nutre e é nutrido pelos saberes *makuas*.

O músico, poeta e tradutor Tiganá Santana, ao falar sobre a importância do tambor para as sociedades africanas e afrodiáspóricas, também questiona a ideia deste como uma representação de algo que estaria latente para as sociedades, e que se expressaria através do tambor, como um meio. Para ele o tambor é uma presentificação. Segue o trecho em que o autor cita o exemplo do atabaque e dos assentamentos no candomblé:

Em muitos candomblés, os atabaques são dedicados às principais forças cultivadas no interior (e, não raro, regentes espirituais) dos seus territórios, pelo que condensam a presentificação dessas forças. Note-se que não rumo a uma ideia de re-presentação, mas à concepção de que as presenças pluriontológicas se manifestam por meio de variadas morfologias e dimensões de fisicidade. O “tambor de aflição”, consoante aludido, não simboliza toda uma instituição de pensamento e regulação; ele é parte primordial desse pensar. Algo que se aproxima do significado dos assentamentos, na afrodiáspora, de forças denominadas *n'kisi*, orixá ou vodum, na realidade brasileira, em que estes (os assentamentos) não re-presentam tais forças, mas são elas em termos de presença. São forças que, simultaneamente, são outras entidades distintas dos assentamentos. O tambor é um assentamento que dialoga, pluriontologicamente, com o que não é o seu conteúdo-forma, mas compartilha o seu *ntu*, enquanto funcionamento vigente no que vive. Não se reconheceria uma substância ontológica unitária da qual partem formas distintas, mas um viver em operação relacional que se manifesta múltiplo e diverso. (SANTANA, 2020, p. 158).

Nessa direção, *coloco* a dança como um conceito aberto, um tecido permeado por aspectos materiais e imateriais. Não a *considero* uma expressão ou a manifestação de valores sociais invisíveis que porventura seriam mais importantes que a dança em si como podemos compreender através do conceito manifestação cultural, mas uma ação prática que faz parte do tecido ontológico daquelas gentes que se nutrem umas das outras.

Dançar é o ato. O que se faz. As mulheres dançam nos ritos de iniciação para os mais diversos fins: brincar, educar, juntar dinheiro, fazer uma roupa nova e se divertir. Ser dançada é receber, ação supostamente passiva. Aprende-se como agir com as mais velhas, como cuidar do futuro marido, como e para onde direcionar o olhar. As participantes observam e escutam atentamente com todo o corpo, colocam-se em modo de atenção para garantir uma integração esperada com os *musiqueiros*, os tambores, movimentos do corpo e articulações vocais expressas pelos gritos de “ululu”. Entre as mulheres *makuas*, o corpo se desenvolve a partir de redes de coletividade que sustentam modos de forjar outras perspectivas de corpo.

A dança entre a população do litoral *makua*, região onde concentrei a pesquisa, presentifica os encontros vivenciados no território, agregando instrumentos musicais, sotaques e histórias de povos árabes, persas, indianos, suaflis e africanos de outros locais do continente. A Ilha de Moçambique seria o emblema deste lugar de cruzamentos transnacionais, de variadas

formações linguísticas e simbólicas. Seus saberes e fazeres emergem de encontros, conflitos, trombadas e cruzos. *Muiphiti*, ilha-encruzilhada, é um lugar das confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação.

Essas combinações conformam momentos e movimentos singulares, composições que friccionam e provocam rupturas em algumas teorias ocidentais ‘clássicas’ sobre as danças do continente africano, há anos sujeitas a simplificações e generalizações. Ao questionarmos os moldes brancos e eurocêntricos de construção do conhecimento, o que vemos “[...] são as diversas formas pelas quais os sujeitos mantêm e adaptam as suas qualidades particulares de estruturação de saberes ao longo do tempo.” (SILAMBO, 2020, p. 73).

\*\*\*





Fotografia 49 – Rainha Djanina realizando uma gravação do seu canto. Fonte: Acervo de Djanina Momade. Reprodução feita pela autora, 2018.

## **ENTRE O DANÇAR-CANTAR-ACONSELHAR**

## 6 CONCLUSÃO: ENTRE O DANÇAR-CANTAR-ACONSELHAR

Nas páginas seguintes *pretendo* abordar algumas notas conclusivas que emergiram da experiência de imersão sobre o dançar *makua* nos grupos de *tufo* e nos ritos de iniciação, de modo a encaminhar as considerações finais desta tese. Para tornar essa experiência mais sensorial, sugiro uma primeira pausa para ver e ouvir o canto da Rainha Djanina Momade (*in memoriam*) com a Associação *Tufo* Estrela Vermelha, a partir de dois registros de pesquisa realizados em janeiro de 2018: [https://youtu.be/\\_fsayC-6mvo](https://youtu.be/_fsayC-6mvo) e <https://youtu.be/KJCV1s2L04Y>.

Ao abordar a epistemologia da encruzilhada, *assumo* algumas dimensões das filosofias africanas e afrodiaspóricas<sup>82</sup> como base deste estudo. Retomando brevemente a discussão apresentada nos capítulos anteriores, a encruzilhada, lugar mítico e físico ocupado por Exus e Pombagiras, é também *locus* dos inícios, das possibilidades e das incertezas. Leda Maria Martins utiliza a noção de encruzilhada como operador conceitual “na tentativa de melhor apreender a variedade dinâmica desses processos de trânsito sógnico, interações e intersecções [...]” (MARTINS, 2002, p. 73). No âmbito da encruzilhada, a noção de centro se dissemina, assim como de tempo, de início e de fim. “Exu matou um pássaro ontem com a pedra que atirou só hoje”. Esse itã nos diz sobre o modo de desafiar o tempo e o espaço próprio, mas também sobre as possibilidades de reinventar a memória através de ações de presente, pois Exu também é a possibilidade de comunicação entre os saberes de hoje com os dos que vieram antes de nós.

---

<sup>82</sup> *Refiro-me* aqui aos sistemas de conhecimentos que se estruturam no continente africano e que tiveram continuidade noutros territórios em virtude da diáspora de populações africanas. O uso do termo filosofia para os conhecimentos oriundos de África não é consensual entre as pesquisadoras da área, por trazer em si sua possível origem europeia. O pesquisador Valentin Yves Mudimbe (2019) por exemplo, opta pelo uso do termo *gnose* para o sistema estruturado de conhecimento produzido em África. Já a pesquisadora Katiúscia Ribeiro (2017), especialista em Filosofia Kemética, defende o uso do termo filosofia a partir de um espaço atemporal, privilegiando um entendimento global da capacidade de reflexão de si sobre o outro a partir dos conhecimentos produzidos na região do Rio Nilo, que são anteriores aos pensadores gregos, tidos como os pais da filosofia. Sobre esse assunto ver: DIOP, Cheik Anta. Origem dos antigos egípcios. *In*: MOKHTAR, Gamal (ed.). **História Geral da África, II**: África antiga. São Paulo: Ática; Paris: UNESCO, 1983. p. 39-70; NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.). **A matriz africana no mundo**. São Paulo: Selo Negro, 2008; MUDIMBE, Valentin Yves. A invenção da África: gnose, filosofia e a ordem do conhecimento. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019; PONTES, Katiúscia Ribeiro. **Kemet, escolas e arcádeas**: a importância da filosofia africana no combate ao racismo epistêmico e a lei 10639/03. Rio de Janeiro. 2017. Dissertação (Mestrado em Filosofia e Ensino) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia e Ensino, Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: [http://dipppg.cefet-rj.br/ppfen/attachments/article/81/07\\_Kati%C3%BAscia%20Ribeiro%20Pontes.pdf](http://dipppg.cefet-rj.br/ppfen/attachments/article/81/07_Kati%C3%BAscia%20Ribeiro%20Pontes.pdf). Acesso em: 20 ago. 2020.



A partir do entendimento *makua* dado a ideia de conselho — em português, aconselhar, aconselhamento, ensinamentos; em *emakua, olaca, olaka, ou ekano*<sup>83</sup> — o que *eu* chamo de conselho nesta tese são os conhecimentos transmitidos sobre modos de ser, estar e agir no mundo, forjados no passado e que se atualizam no presente. Olho para as relações entre pessoas e coisas — tambores, capulanas, as *mamanas* conselheiras e as meninas iniciandas — e *penso* no lugar do aconselhar no tecido ontológico *makua* entrecruzado com narrativas dos e sobre os corpos de quem dança. A dança dá corpo aos conhecimentos entendidos como conselhos para além da via da oralidade.

No *tufu*, principal modalidade de dança executada pelas mulheres nos coletivos chamados de associações, o que é dito é dançado; dançar pressupõe o canto, e o cantar pressupõe a dança. Nos ritos, dar conselhos é também interpretar conselhos com todo o corpo. Mostrar como se faz significa dançar àquela que precisa aprender, de uma maneira que não se restringe a literalidade ou simples interpretação, mas que envolve também uma ação criativa. Se dançar é aconselhar, ser dançada é receber conselhos cantados e dançados.

A percepção para pensar na tríade cantar, dançar e aconselhar como categorias de análise *me* veio da leitura de Leda Maria Martins (1997, 2002) e Zeca Ligiéro (2011) e suas referências, principalmente a obra de Busenki Fu-Kiau<sup>84</sup>. Este filósofo congolês fala sobre o dançar-cantar-batucar como uma característica comum das danças negras. Segundo citação de Ligiéro:

Ao considerar a junção das artes corporais às musicais e, sobretudo, acrescido do uso do canto como algo simultâneo e percebido como uma unidade dentro da performance africana, Fu-Kiau destaca um dispositivo que, sem dúvida, continua sendo característico das performances da diáspora africana nas Américas – não é possível existir performance negra africana sem este poderoso trio, e o mesmo é aplicável [...] às performances afro-brasileiras. (LIGIÉRO, 2011, p. 108-109).

*Penso* no que surge da intersecção entre o cantar-dançar-aconselhar. Pela filosofia da encruzilhada, podemos pensar que, do cruzamento entre várias vias, surge um novo espaço, um lugar diferente daqueles que o constituíram, mas que mantêm características dos seus elementos

<sup>83</sup> *Ekano*, plural, *ikano*, é entendido como os conselhos cantados reproduzidos nos ritos de iniciação. Alguns autores traduzem como sendo “educação tradicional feminina”. Ver: TAMELE, Viriato; VILANCULO, João Armando. **Algumas danças tradicionais da zona norte de Moçambique**. Maputo: ARPAC, Instituto de Investigação Sócio-Cultural, 2003.

<sup>84</sup> Não *tive* acesso ao texto original do filósofo até a finalização deste trabalho. *Tive* a oportunidade de ouvir o cantor e doutor em Tradução Tiganá Santana falar sobre sua obra a respeito da cosmovisão bantu-kongo em palestras e livros e na sua tese de doutorado. Ver: SANTOS, Tiganá Santana Neves. **A cosmologia africana dos Bantu-Kongo por Bunseki Fu-Kiau**: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil. 2019. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: [https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8160/tde-30042019-193540/publico/2019\\_TiganaSantanaNevesSantos\\_VCorr.pdf](https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8160/tde-30042019-193540/publico/2019_TiganaSantanaNevesSantos_VCorr.pdf). Acesso em: 20 ago. 2020.

formadores. Concordando com Luciane Ramos (2019), *acredito* que há um processo de constante negociação entre as duas ou mais vias que se encontram no espaço da encruzilhada, que no imediato contato se transcriam como outro espaço. Se pensarmos no cantar, dançar e no aconselhar como três vias distintas que se encontram no espaço dos ritos e do *tufó*, o cantar, por exemplo, não deixa de ser cantar, uma vez que mobiliza técnica e partes do corpo distintas do dançar, mas ele não é o mesmo, limpo, inerte, após o encontro. Na encruzilhada cada uma dessas avenidas torna-se constituída de novas memórias e de novas experiências. Uma prática se nutre da outra.

Ao longo dos capítulos anteriores, *busquei* discutir sobre como a dança, tanto nos ritos de iniciação quanto na dança *tufó* são importantes veículos de presentificação dos conselhos, que intervém na realidade e potencializa saberes vigentes, ao mesmo tempo em que os recria. Isso faz dela um modelo eficaz de transmissão, mas também de elaboração de conhecimentos. Na direção apontada por Leda Martins, o corpo e a voz são “[portadores/] portais de inscrição de saberes de várias ordens”. (MARTINS, 2003, p. 66).

À primeira vista, o *tufó* é definido como uma dança e os ritos de iniciação como “momentos em que se dança”. Em português, minhas interlocutoras se declaram como “dançarinas” de *tufó*, afirmam que vão aos ritos de iniciação para “dançar”, dizem que o parâmpara foi uma “dança” que surgiu nos ritos de iniciação e que, hoje, tornou-se uma “dança pública”, de festivais.

Já em *emakua*, as palavras *anawinna* e *anawiipa*, traduzida respectivamente como dançarina e cantora, sendo “*ana*” o prefixo indicativo de pessoa que faz algo, “*winna*”, dança, e “*wiipa*”, canto, são utilizadas para se referir à mulher que participa de um grupo de *tufó*. Para além de uma questão de tradução ou de uma estética coreográfica, a aproximação dos vocábulos *anawinnas/anawiipas* pode indicar a emergência de concepção mais densa a respeito da relação entre aspectos cinéticos e sonoros, contribuindo para entender o que se considera como dança entre as pessoas *makuas*.

É importante ressaltar a relevância da voz como instrumento, tanto nas movimentações corporais circunscritas ao ambiente dos ritos quanto naquelas executadas pelas mulheres que se organizam através das associações e se apresentam publicamente. No *tufó*, o que é dito é dançado; dançar é cantar, cantar é dançar. A voz não se desconecta das linhas desenhadas pelo corpo. As ondulações traçadas no espaço pelos braços, quadris, cabeça e olhos se delineiam em simultâneo com a propagação do som das vozes pelo espaço. Entender a relação entre o *tufó*,

*mawlid* e o *brazandi*, me auxiliaram para compreender a complexa relação entre o canto e a dança, uma vez que, desde sua origem, a performance se nutre em poemas cantados e dançados.

De acordo com Kofi Agawu (2014) em diversos países do continente africano (AGAWU, 2014), os idiomas locais não possuem um termo para essas atividades que chamamos de dança e outro para as que chamamos de música, mas sim termos que os definem com relação a outros aspectos. Uma prática cinética musical pode ser definida de acordo com o contexto de realização dos instrumentos musicais utilizados, com o momento em que é realizado ou, principalmente, com termos que expressem o diálogo entre a sonoridade, o instrumento e o contexto de realização. Esse é o caso do termo *ekoma*, que diz respeito ao instrumento, à dança, e à festa onde o instrumento e a dança estão presentes.

Eduardo Medeiros (2007) traça, em seu trabalho acerca dos ritos de iniciação masculinos, diversas relações a partir da definição de *ekoma*:

*Ekomá* é o termo genérico que designa não só o tambor, instrumento de percussão, como todos os instrumentos de música, englobando ainda no seu campo semântico todo o tipo de dança e batuque de iniciação; a palavra tem como plural *ikomá*, *olyá ekoma* significa “ir a iniciação”, “ir a circuncisão”, significa ainda “sémen” ou “esperma” quando usado no contexto iniciativo; *wopá ekoma* significa tocar tambor. *Nsoma* é uma palavra que serve para referir os tambores e danças dos ritos de iniciação. *Othomola ekoma* significa “baixar o tambor de iniciação”, “desprender o tambor”, “descer o tambor das iniciações”, isto é, dar início aos ritos da iniciação. *Ekoma ya alopwane* significa a “dança dos homens”, ou seja, “as cerimônias de iniciação masculinas”; *winiwa ikoma*, significa passar pelas danças da iniciação. Os *alipa ekhalava* são de um modo geral os donos dos tambores e das danças. A expressão verbal *wòpa ekoma* significa “soar” ou “tocar o tambor”, e *oriipa ekoma*, “o tambor está a rufar”, “está a soar” (MEDEIROS, 2007, p. 175).

Esse autor traz outro exemplo relacionado ao contexto *makua*, em que há correspondência entre os nomes dos tambores e da dança. *Nlapa* nome genérico para um tipo de tambor membranofônico feito de pele de um lagarto chamado *nttape*. Esse instrumento, quando introduzido numa grande panela de barro, obtendo uma maior ressonância e variação sonora, recebe o nome de *nlapa na mmwapuni* (MEDEIROS, 2007). O autor completa afirmando que, com frequência, a dança recebe o nome do tambor principal do conjunto, do momento ritual ou do tipo de participantes que nela estavam envolvidos. Nesse caso, por vezes, era o nome da dança que dava o nome à cerimônia.

Fotografia 50 – Dentro da *Niphanta* num rito de iniciação de meninos.



Fonte: Jaqueline Silva, 2020.

Ao exemplo do *ngoma*, acrescento duas referências sobre a diversidade semântica dos termos que designam os instrumentos percussivos no Brasil. Primeiro, no contexto das danças negras como o samba, o coco-de-roda, a ciranda, dizemos que: se vai ao samba, se dança samba, se toca samba, assim como se toca coco-de-roda, se dança coco-de-roda e se vai a uma roda de coco, termo que atrela o nome dado à performance em si, o coco, e a sua variação coreográfica, a roda. Segundo: o nome do instrumento, sendo utilizado também para denominar a prática aparece, por exemplo, no tambor de crioula. Nessa dança, cada um dos instrumentos possui um nome específico relacionado a seu tamanho e afinação: grande, meio e crivador, mas todos eles juntos são chamados genericamente de tambor.

O limite tênue entre o fazer dança e o fazer música também se estende ao termo português “batuque”, usado para definir os ritos de iniciação e dar nomes aos instrumentos percussivos usados de maneira genérica. Seu histórico é bastante controverso e, seus usos, plurissemânticos. Podemos ver a definição para a palavra “batuque”, presente no *Dicionário do Folclore*, de Câmara Cascudo, folclorista brasileiro:

BATUQUE - Dança com sapateado e palmas, ao som de cantigas acompanhadas só de tambor, quando é de negros, ou também de viola e de pandeiro, quando entra gente mais asseada, dizia Macedo Soares numa definição que se vulgarizou. Os

instrumentos de percussão, de bater, membranofones, deram batismo à dança que se originou no continente africano, especialmente pela umbigada, batida de pé ou vênica para convidar o substituto do dançador solista. **Batuque é denominação genérica para toda dança de negros na África.** Nome dado pelo português. Com o nome específico de batuque não há coreografia típica. Será propriamente a dança em geral, o ajuntamento para baile. Uma lei D. Manuel proibia o batuque em Portugal quinhentista. O major A. C. P. Gamito, que visitou a África Austral em 1831, cita os bailes populares, cateco, gondo, pembra, “que só a prática sabe distinguir”, mas já lhes chama a todos batuques: “Êstes batuques duram até outubro.” (O Muata Casembe, I, 132, Lisboa, 1937). [...] Os exploradores portugueses, que conheceram o negro na África, chamavam batuque aos tambores ou à dança. [...] “Logo que êle (o soba Mavanda) chegou, os homens formaram em linha, com os batuques atrás, e as mulheres e rapazes desviaram-se para longe. Começaram os batuques, e os homens imóveis do corpo, cantando as suas monótonas toadas e batendo as palmas.” (Serpa Pinto, Como atravessei África, I, 205, Londres, 1881). Batuque é o baile. “De repente, a um sinal dado, os *cachiequi* enchem a noite de gritos estridentes, enquanto as *úcuas* e *gomas*, com as suas vozes graves, marcam o compasso tresloucado do batuque [...]” Os velhos foram-se juntando por perto de foguinhos, comentando a habilidade dos dançarinos e a perícia dos tocadores, a recordar os velhos tempos antigos de batuques sangrentos, ao som dos tambores de guerra (CASCUDO, 1954, p. 105).

Nesse trecho, podemos ver como o pesquisador considera o termo batuque como sendo aplicado de forma indistinta tanto aos instrumentos musicais quanto à dança. Utilizando-se das referências de viajantes que circulavam em regiões de povos bantu, como Angola e Moçambique, entende-se que a presença do tambor define o batuque enquanto dança de negro, localizado no polo da sujeira, que pode ser amenizada pela presença de instrumentos de corda, possivelmente de origem europeia, e do pandeiro, de origem árabe, colocados na análise como instrumentos de “gente asseada”, reafirmando o branco no local da limpeza.

Essa citação corrobora um imaginário amplamente difundido que, de acordo com Pinto e Correa (2018), é emitido tanto por estudiosas quanto por leigas, de que música africana se pauta essencialmente no tambor e naquilo que o tambor emite, no ritmo, desconsiderando sistemas teóricos mais elaborados e melodias complexas que compõem a musicalidade de diversas regiões do continente. “Tampouco se desconfia, dentro deste entendimento, que há sistemas de uma teoria musical mais elaborada ligada às práticas musicais tradicionais africanas. É evidente, que estes conceitos não correspondem à realidade” (PINTO; CORREA, 2018, p. 6). Nessa direção, Araujo (2017) ressalta como o termo batuque tem ainda uma forte carga estigmatizante.

Diante dessas constatações e singularidades ainda desconhecidas por muitos, visualizamos, portanto, que o termo *batuque*, a partir do uso de sentido genérico iniciado no continente africano, [...] assumiu uma carga semântica depreciativa e caricatural que marginalizou e, de certo modo, contribuiu para a solidificação de estigmas ainda constantes no Brasil. Além disso, a sua configuração universal para realizações distintas ocultou numerosas formas poético-musicais e coreográficas de matrizes africanas diversas [e afrobrasileiras], que ainda precisam ser integradas e (re)conhecidas como patrimônio cultural [...] [do povo brasileiro]. (ARAUJO, 2017, p. 135).

Diferente dos motivos que fazem com que as categorias locais não distingam dança e música, a generalização feita pelo termo batuque parte de outro pressuposto e diz sobre outra forma de entender tais práticas. Se no caso das nativas, o não limite entre as práticas aparece como sinal de riqueza ontológica, o termo português ressalta o conhecimento pouco aprofundado das colônias sobre os saberes locais. Abordando especificamente o contexto moçambicano, Matheus Serva Pereira (2016) ressalta como o termo batuque foi utilizado pela colônia para classificar práticas culturais das indígenas, grupo social depreciado pelo governo colonial, considerado inferior ao assimilado (negras que já teriam adquirido costumes portugueses).

Por meio de um conjunto de disposições legais formuladas entre os finais do século XIX e as primeiras décadas do século XX, foram criadas duas categorias jurídicas que definiriam formalmente o lugar das populações naturais da África nos quadros do colonialismo português por meio do acesso a desiguais formas de cidadania: o assimilado e o indígena. Os assimilados, segundo as descrições legais implementadas pelas políticas coloniais, seriam os africanos que haviam abandonado os “usos e costumes da sua raça”, adotando hábitos do chamado mundo civilizado, isto é, do mundo burguês europeu cidadão de então. Os indígenas, que compunham a esmagadora maioria, seriam os africanos que continuavam praticando e vivendo a partir dos “usos e costumes da sua raça”, sendo entendidos, sobretudo, como aqueles que habitavam zonas distantes das áreas urbanizadas. Dessa maneira, os indivíduos classificados como indígenas foram excluídos de qualquer modelo de cidadania oficializado pelo poder. (PEREIRA, 2016, p. 16).

Refletindo a generalização percebida na fala dos viajantes por Câmara Cascudo (1954), o termo “batuque”, em Moçambique, definia práticas performativas extremamente distintas tanto em sua origem, quanto em sua forma. Uma das fontes analisadas no trabalho de Matheus Serva Pereira (2016) é a coleção fotográfica “Raças, usos, costumes indígenas e alguns exemplares da fauna moçambicana”, editado por um comerciante português de grande expressão na Lourenço Marques colonial e também funcionário de um eminente jornal local. Essa foi uma das maiores coleções feitas até os anos 1930 sobre o espaço colonial moçambicano. De acordo com o historiador, buscando apresentar a leitora da obra aquilo que entendiam como mais tipicamente indígena, a coleção afirmou ser capaz de medir os diferentes estágios civilizacionais nos quais estariam localizadas as indígenas de Moçambique, forjando uma divisão entre o que seria “urbano”, espaço privilegiado ocupado por brancas e assimiladas, e o “mato”, o local por excelência dos “batuques”.

Adotando um tom pejorativo, o autor associou os batuques ao hábito da beberagem disseminada pelas populações locais, classificando a música como “simples ruídos constantemente repetidos horas e dias” que marcavam o compasso da dança e as letras das canções “quase sempre sem significado”. Porém, seria preciso que um homem ou uma mulher, “de qualquer idade que seja”, estivessem “inteiramente impossibilitados de se mover, para resistir ao apelo do batuque”. Ao mesmo tempo, ao buscar elaborar uma cartilha comportamental capaz de designar aquilo que era correspondente ao universo genérico do indígena, o autor afirmou que os batuques teriam “lugar a

propósito de tudo: casamento, nascimento, morte; a propósito de um fato tornado notável; a qualquer pretexto ou até, o que é mais simples, a pretexto algum”, portanto, como um divertimento (PEREIRA, 2016, p. 61).

Aqui, o termo “batuque” trata de costumes indígenas que servem aos mais diversos usos, desde casamento, nascimento e morte, como também usado sem nenhum pretexto ritual. A amplitude de significados se estende aos ritos de iniciação, contexto em que o uso do termo “batuque” como forma de defini-lo ainda hoje é bastante recorrente, tanto por pesquisadoras quanto pela população *makua*.

Amplamente utilizado pelas minhas interlocutoras em Moçambique para se referir à dança, à música e à festa, o termo “batuque” possui, portanto, uma história longa, com forte carga pejorativa que remonta ao período da colonização. Seguindo na mesma linha argumentativa desenhada para o uso das categorias música e dança, ao longo desta tese não recusei o termo batuque. Porém, *busco* ressaltar, antes de tudo, como as práticas das mulheres *makuas* podem contribuir para ampliar o entendimento desses contextos. O termo tem uma origem colonial e racista e, reproduzi-lo de forma indiscriminada e descontextualizada sob a justificativa de que se trata de um termo nativo, é reproduzir um discurso colonial do lugar supostamente neutro.

Por fim, o que *pretendo* deixar alinhado até aqui são as relações entre música e dança, visando a chamar atenção para a necessidade de tratar com apuro cada elemento da prática, ressaltando quando a música e a dança se encontram e quando se separam. Dançar e tocar *tufu* são práticas que exigem habilidades técnicas próximas, mas diferentes. Ao ver Rainha Djanina se apresentando com o músico Rosarosa, no *Tufu* Estrela Vermelha, *percebi* a extrema sincronia e domínio de ambos em suas técnicas.

Em nenhum momento, há uma contagem. Além disso, eles não se olham diretamente e de maneira abrupta: Djanina, com a nobreza que lhe é peculiar, olha de soslaio para Rosarosa e os dois começam a executar as canções com extrema sincronia. Não há nenhum momento de descompasso, não sobra nem falta nota. É um olhar que, de tão sutil, às vezes, para *mim*, era um não olhar. Definir o início e o fim da canção, o momento em que o ritmo deveria acelerar, voltar, parar. Com certeza, a Rainha conhecia todos os meandros dos instrumentos e os músicos, todos os passos de dança, mas estavam cada um ali, envolto em seus papéis.



Fotografia 51 – AFINAÇÃO *ekoma*.

Fonte: Jaqueline Silva, 2017.

\*\*\*

Na arqueologia, escava-se por camadas, em busca de fragmentos que tornam possível recontar uma história. Observando a técnica de trabalho das arqueólogas, penso neste trabalho com as danças *makuas* como a busca por uma estratigrafia, por traçar a trajetória da dança através dos seus vestígios e diferentes níveis de profundidade: os movimentos, as narrativas e as relações entre pessoas e os objetos. Nessa escavação, *encontrei* fragmentos de narrativas, imagens, vídeos, textos e sons que *me* levaram a reconstruir sentidos, descrever e traçar movimentos. Busco compreendê-los através do cruzamento entre a experiência vivida pelo meu corpo de mulher negras diaspórica, guiada pelas mãos das mulheres *makuas* e as narrativas dessas mulheres e também dos homens *makuas*. Nossos olhares e nossas ferramentas se cruzam e se delineiam no texto que apresento.

Considero que a dinâmica do dançar e ser dançada chama atenção para um movimento de construção do saber através da corporeidade, extensiva a outros espaços e movimentos. Os saberes que são dançados podem se referir a deslocamentos como mexer os quadris, mas que se estendem a ações cotidianas, como o ato sexual, a curvatura necessária para mexer a enxada na *machamba*, o ato de sentar. Dançar e ser dançada diz respeito às trocas possíveis pelo corpo, a outras formas de se fazer etnografia e de fazer antropologia que têm a ver com uma epistemologia livre do *carrego colonial*.

\*\*\*

Figura 6 – Ilustrações Muthianas.



Fonte: Elaborada por Jéssica Góes, 2019.

## REFERÊNCIAS

- ABU-LUGHOD, Lila. As mulheres muçulmanas precisam realmente de salvação?: reflexões antropológicas sobre o relativismo cultural e seus outros. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 20, n. 2, p. 451-470, maio/ago. 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/yPdFtbPfpQCHyDmh6BjqQDx/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 20 ago. 2020.
- ABU-LUGHOD, Lila. Writing against culture: from Richard G. Fox (ed.) Recapturing anthropology: working in the present (1991). In: OAKES, Timothy S.; PRICE, Patricia L. (ed.). **The cultural geography reader**. Oxford: Routledge, 2008.
- AGAWU, Kofi. Representing **african music**: postcolonial notes, queries, positions. New York: Routledge, 2014.
- AMADIUME, Ifi. Re-inventing Africa: **matriarchy, religion and culture**. London; New York: Zed Books, 1997.
- ARANTES, Antonio. **Inventário do Patrimônio Cultural Intangível de Moçambique**: manual de procedimentos. Instituto de Investigação do Patrimônio Histórico e Artístico de Moçambique. Maputo: Arpac, 2012.
- ARAÚJO, Felipe. Ramadã. **Infoescola**, [s. l., 2014]. Disponível em: <https://www.infoescola.com/islamismo/ramada>. Acesso em: 2 nov. 2018.
- ARAUJO, Ridalvo Felix de. **Candombe mineiro**: é d'ingoma/ saravano tambu/ peço licença/ pro meu canto firmá. 2017. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/LETR-ARVMA3>. Acesso em: 20 ago. 2020.
- ARNFRED, Signe. *Tufo dancing: muslim women's culture in northern Mozambique*. **Lusotopie**, [Paris], v.11., p. 39-65, 2004. Disponível em: [https://www.persee.fr/doc/luso\\_1257-0273\\_2004\\_num\\_11\\_1\\_1588](https://www.persee.fr/doc/luso_1257-0273_2004_num_11_1_1588). Acesso em: 20 ago. 2020.
- ARNFRED, Signe. Notas sobre gênero e modernização em Moçambique. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n. 45, p. 181-224, jul./dez. 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/Q9q3TV69D9fXJsmCbmqKDLF/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 20 ago. 2020.
- ARNFRED, Signe. **Sexuality & gender politics in Mozambique**: rethinking gender in Africa. Oxford: James Currey, 2011.
- ASSUNÇÃO, Helena Santos. **Falar e guardar segredo**: as capulanas de Nampula (Moçambique). 2018. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: [https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=5613859](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=5613859). Acesso em: 20 ago. 2020.

ASSUNÇÃO, Helena Santos; AIÚBA, Aiúba Ali. Capulanas e macuti: camadas de tecidos, folhas e histórias. **Cadernos de Campo: Revista de Ciências Sociais**, Araraquara, SP, n. 23, p. 101-124, jul./dez. 2017. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/cadernos/article/view/10502/7423>. Acesso em: 20 ago. 2020.

ASSUNÇÃO, Helena Santos; SILVA, Aline Beatriz Miranda da. Controvérsias acerca do lobolo e dos ritos de iniciação femininos em Moçambique: uma mirada interseccional. *In*: SEMINÁRIO ÁFRICAS, 1., 2017, Rio de Janeiro. **Anais** [...]. Rio de Janeiro: UERJ, 2017.

ASSUNÇÃO, Helena Santos; SILVA, Aline Beatriz Miranda da. Reflexões sobre o lobolo e os ritos de iniciação femininos em Moçambique a partir de uma perspectiva da interseccionalidade. CONGRESSO MUNDO DE MULHERES, 13.; SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 11., 2017, Florianópolis. **Anais** [...]. Florianópolis: UFSC, 2017. p. 1-12. Disponível em: [http://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1498860932\\_ARQUIVO\\_REFLEXOESSOBREOLOBOLOEOSRITOSDEINICIAOEFEMININOSEMOCAMBIQUEAPARTIRDEUMAPERPECTIVADAINTERSECCIONALIDADE.pdf](http://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1498860932_ARQUIVO_REFLEXOESSOBREOLOBOLOEOSRITOSDEINICIAOEFEMININOSEMOCAMBIQUEAPARTIRDEUMAPERPECTIVADAINTERSECCIONALIDADE.pdf). Acesso em: 20 ago. 2020.

BEATRIZ Nascimento: "a história do Brasil é uma história escrita por mãos brancas". [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal Vide Revolução. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=-LhM1MaPE9c&ab\\_channel=VideRevolu%C3%A7%C3%A3o](https://www.youtube.com/watch?v=-LhM1MaPE9c&ab_channel=VideRevolu%C3%A7%C3%A3o). Acesso em: 2 nov. 2018.

BEAUDET, Jean-Michel. **Dançaremos até o amanhecer**: uma etnologia movimentada na Amazônia. São Paulo: EdUSP, 2017.

BENTO, Maria Aparecida da Silva. **Pactos narcísicos no racismo**: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público. 2002. Tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. Disponível em: [https://teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47131/tde-18062019-181514/publico/bento\\_do\\_2002.pdf](https://teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47131/tde-18062019-181514/publico/bento_do_2002.pdf). Acesso em: 20 ago. 2020.

BLACKING, John. Movimento e significado: a dança na perspectiva da antropologia social. *In*: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (org.). **Antropologia da dança I**. Florianópolis: Insular, 2013. p. 75-86

BONATE, Liazzat J. K. Islam in northern Mozambique: a historical overview. **History Compass**, [Oxford], v. 8, n. 7, p. 573-593, July 2010.

BONATE, Liazzat J. K. **Traditions and transitions**: Islam and chiefship in Northern Mozambique, ca. 1850-1974. 2007. Dissertation (Doctorate in Philosophy) – Department of Historical Studies, University of Cape Town, Cape Town, 2007. Disponível em: <https://open.uct.ac.za/handle/11427/10148>. Acesso em: 2 nov. 2018.

BORGES, Antonádia. Ser embruxado: notas epistemológicas sobre razão e poder na antropologia. **Civitas**, Porto Alegre, v. 12, n. 3, p. 469-488, set./dez. 2012. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/civitas/article/view/13011/8674>. Acesso em: 20 ago. 2020.

CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes. Antropologia da dança: ensaio bibliográfico. *In*: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (org.). **Antropologia da dança I**. Florianópolis: Insular, 2013. p. 15-28.

CAMPO, Juan Eduardo. **Encyclopedia of Islam**. New York: Infobase Publishing, 2009.

CAMPOS, Alaudino J. R. *et al.* **Línguas de Moçambique**: vocabulário de Emakhuwa (central). Nampula: SIL Moçambique, 2010. Disponível em: [https://www.sil.org/system/files/reapdata/84/94/52/84945252641824033107564813062850667860/vmw\\_MukhuwaVocabulary\\_p000565.pdf](https://www.sil.org/system/files/reapdata/84/94/52/84945252641824033107564813062850667860/vmw_MukhuwaVocabulary_p000565.pdf). Acesso em: 20 ago. 2020.

CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida Silva. **Psicologia social do racismo**: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil. 6. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

CARVALHO, Ernesto Ignácio de. **Diálogo de negros, monólogo de brancos**: transformações e apropriações musicais no maracatu de baque virado. 2007. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007. Disponível em: [https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/782/1/arquivo4340\\_1.pdf](https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/782/1/arquivo4340_1.pdf). Acesso em: 20 ago. 2020.

CASCUDO, Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro: INL, 1954.

CASIMIRO, Isabel Maria. Repensando as relações entre mulher e homem no tempo de Samora. *In*: SOPA, António (ed.). **Samora**: homem do povo. Maputo: Maguezo, 2001. p. 99-107.

CHIZIANE, Paulina. **Niketche**: uma história de poligamia. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

CLIFFORD, James; MARCUS, George E. (ed.). **Writing culture**: the poetics and politics of ethnography: a School of American Research advanced seminar. Berkeley: University of California Press, 1986.

COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, DF, v. 31, n. 1, p. 99-127, jan./abr. 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/MZ8tzzsGrvmFTKFqr6GLVMn/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 20 ago. 2020.

COSSA, Segone Ndangalila. **Corpos ubíquos**: estudo etnográfico sobre a construção dos corpos em Moçambique. 2014. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/115768/000955812.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 2 nov. 2018.

COUTO, Mia. **E se Obama fosse africano**: e outras interações: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. *E-book*.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, ano

10, p. 171-188, 1. sem. 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/mbTpP4SFXPnJZ397j8fSBQQ/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 2 nov. 2018.

CRENSHAW, Kimberlé. A interseccionalidade na discriminação de raça e gênero. *In*: CRUZAMENTO: RAÇA E GÊNERO, [entre 2003 e 2008, s. l.]. **Anais [...]**. [Brasília: Unifem, entre 2003 e 2008]. Disponível em: <https://static.tumblr.com/7symefv/V6vmj45f5/kimberle-crenshaw.pdf>.

CRENSHAW, Kimberlé. Mapping the margins: intersectionality, identity politics, and violence against women of color. **Stanford Law Review**, Stanford, v. 43, n. 6, p. 1241-1299, July 1991. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1229039?origin=crossref>. Acesso em: 20 ago. 2020.

CRUZ, Denise Ferreira da Costa. **Que leveza busca Vanda?**: ensaio sobre cabelos no Brasil e em Moçambique. 2017. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2017. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/31699>. Acesso em: 20 ago. 2020.

DUNDURO, Alexandre; GONZAGA, Dulce. **Estudo sobre as percepções e práticas costumeiras de manejo da biodiversidade nas comunidades adjacentes ao Monte Namúli**. Maputo: Khaiya Editores e Serviços, 2016. Disponível em: [https://www.birdlife.org/sites/default/files/attachments/kes\\_namuli\\_estudo\\_2016.pdf](https://www.birdlife.org/sites/default/files/attachments/kes_namuli_estudo_2016.pdf). Acesso em: 20 ago. 2020.

ELIMINAÇÃO da mutilação genital feminina: declaração conjunta OHCHR, ONUSIDA, PNUD, UNECA, UNESCO, UNFPA, ACNUR, UNICEF, UNIFEM. OMS. [Lisboa]: APF, 2009. Disponível em: <https://www.who.int/eportuguese/publications/mutilacao.pdf>. Acesso em: 11 jul. 2021.

ELLIS, Carolyn; BOCHNER, Art. Autoethnography, personal narrative, reflexivity: researcher as subject. *In*: DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. (ed.), **Handbook of qualitative research**. 2nd. ed. Thousand Oaks: Sage Publications, 2000. p. 733-768. Disponível em: [https://scholarcommons.usf.edu/spe\\_facpub/91/](https://scholarcommons.usf.edu/spe_facpub/91/). Acesso em: 21 jan. 2019.

ESTEVES, Leonardo. **Viradas e marcações**: a participação de pessoas de classe média nos grupos de maracatu de baque-virado no Recife-PE. 2008. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008. Disponível em: [https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/531/1/arquivo1031\\_1.pdf](https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/531/1/arquivo1031_1.pdf). Acesso em: 20 ago. 2020.

EUGENIO, Rodney William. Achille Mbembe: Crítica da razão negra. **Revista Nures**, Perdizes, SP, ano 11, n. 31, p. 1-2, set./dez. 2015. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/nures/article/view/28687/20155>. Acesso em: 20 ago. 2020.

EVANS-PRITCHARD, E. E. **Bruxaria, oráculos e magia entre os Azande**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

EVARISTO, Conceição. **Histórias de leves enganos e parecenças**. Rio de Janeiro: Malê, 2016. *E-book*.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EdUFBA, 2008.

FENHANE, João *et al.* **Mafalala**: das origens à actualidade. Maputo: ARPAC, 2017. Disponível em: [http://www.arpac.gov.mz/images/catalogo/Catalogo\\_Mafalala-min.pdf](http://www.arpac.gov.mz/images/catalogo/Catalogo_Mafalala-min.pdf). Acesso em: 20 ago. 2020.

FLEISCHER, Soraya; SCHUCH, Patrice (org.). **Ética e regulamentação na pesquisa antropológica**. Brasília, DF: Letras Livres: Ed. UnB, 2010.

FORTE de Quíloa. **Fortalezas.org**, Florianópolis, 2014. Disponível em: [http://fortalezas.org/index.php?ct=fortaleza&id\\_fortaleza=584&muda\\_idioma=PT](http://fortalezas.org/index.php?ct=fortaleza&id_fortaleza=584&muda_idioma=PT). Acesso em: 3 dez. 2020.

GEFFRAY, Christian. **Nem pai nem mãe**: crítica do parentesco: o caso macua. Lisboa: Caminho, D. L., 2000.

GOMES, Janaína Damasceno. **Os segredos de Virgínia**: estudo de atitudes raciais em São Paulo (1945-1955). 2013. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-14032014-103244/publico/2013\\_JanainaDamascenoGomes.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-14032014-103244/publico/2013_JanainaDamascenoGomes.pdf). Acesso em: 20 ago. 2020.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 223-244, 1984.

GUERRA, Lucia Helena. Sexualidade, corpo e doença em Moçambique: Implicações regulatórias. **REIA: Revista de Estudos e Investigações Antropológicas**, v. 5, n. 1, p. 100-129, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/reia/article/view/236655/31504>. Acesso em: 20 ago. 2020.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins; LIMA, Ivaldo Marciano de França. Os maracatus-nação do Recife e a espetacularização da cultura popular (1960-1990). **Saeculum**, João Pessoa, n. 14, p. 183-198, jan./jun. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/srh/article/view/11350/6464>. Acesso em: 20 ago. 2020.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n. 5, p. 7-41, 1995. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773/1828>. Acesso em: 19 jan. 2019.

HIRATA, Helena. Gênero, classe e raça: interseccionalidade e consubstancialidade das relações sociais. **Tempo Social**, São Paulo, v. 26., n. 1, p. 61-73, jun. 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ts/a/LhNLNH6YJB5HVJ6vnGpLgHz/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 20 ago. 2020.

hooks, bell. **E eu não sou uma mulher?** Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019a.



hooks, bell. **Erguer a voz**: pensar como feminista, pensar como negra. São Paulo: Elefante, 2019b. *E-book*.

hooks, bell. **Olhares negros**: raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019c.

hooks, bell. **Teoria feminista**: da margem ao centro. São Paulo: Perspectiva, 2020.

IMAM IBN KATHIR. **Mawlid Rasul Allah**. Hyderabad: Dar ul Islam Foundation, [2012]. Disponível em: [https://data.nur.nu/Kutub/English/IbnKathir\\_Milad\\_English-Translation.pdf](https://data.nur.nu/Kutub/English/IbnKathir_Milad_English-Translation.pdf). Acesso em: 19 jan. 2019

INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICA. **IV Recenseamento geral da população e habitação 2017**: resultados definitivos: Moçambique. Maputo: INE, 2019. Disponível em: <http://www.ine.gov.mz/iv-rgph-2017/mocambique/censo-2017-brochura-dos-resultados-definitivos-do-iv-rgph-nacional.pdf/view>. Acesso em: 20 ago. 2020.

KAARSHOLM, Preben. Zanzibaris or Amakhuwa? Sufi networks in South Africa, Mozambique, and the Indian Ocean. **The Journal of African History**, [London], v. 55, n. 2, p. 191-210, 2014.

KEALIINOHOMOKU, Joann. Uma antropóloga olha o ballet clássico como uma forma de dança étnica. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (org.). **Antropologia da Dança I**. Florianópolis: Insular, 2013. p. 123-142.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

KILOMBA, Grada. Tradução: Quem pode falar? (Grada Kilomba). In: **PRETA, NERD & BURNING HELL**, [s. l.], jan. 2016. Disponível em: <http://www.pretaenerd.com.br/2016/01/traducao-quem-pode-falar-grada-kilomba.html>. Acesso em: 20 ago. 2018.

KULICK, Don; WILLSON, Margaret (ed.). **Taboo**: sex, identity and erotic subjectivity in anthropological fieldwork. London; New York: Routledge, 1995.

KUPER, Adam. Radcliffe-Brown, Junod and the mother's brother in South Africa. **Man**, London, v. 11, n. 1, p. 111-115, Mar. 1976.

LARANJEIRA, Rui Augusto. **A Marrabenta**: sua evolução e estilização, 1950-2002. Maputo: Minerva Central, 2014.

LATOURE, Bruno *et al.* Faturas/fraturas: da noção de rede à noção de vínculo. **Ilha Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 17, n. 2, p. 123-146, ago./dez. 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2015v17n2p123/31059>. Acesso em: 19 jan. 2019.

LEACH, Edmund Ronald. **Sistemas políticos da Alta Birmânia**: um estudo da estrutura social Kachin. São Paulo: EdUSP, 1995.

LEMOS, Manuel Jorge Correia de. Reviver a Ilha, na Mafalala. **Boletim do Arquivo Histórico de Moçambique**, n. 4 especial, p. 49-58, out. 1988.

LERMA MARTÍNEZ, Francisco. **O povo Macua e a sua cultura**: análise dos valores culturais do povo Macua no ciclo vital, Mauá, Moçambique 1971-1985. Maputo: Paulinas, 1989.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **As estruturas elementares do parentesco**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1976.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo**: estudos das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LOPES, Nei. **Enciclopédia brasileira da diáspora africana**. 4. ed. rev. ampl. atual. São Paulo: Selo Negro, 2011.

LUEDJI Luna: um corpo no mundo. [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (6 min). Publicado pelo canal Ybmusic. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=V-G7LC6QzTA&t=7s&ab\\_channel=ybmusic](https://www.youtube.com/watch?v=V-G7LC6QzTA&t=7s&ab_channel=ybmusic). Acesso em 2 nov. 2018.

LUTERO, Martinho; PEREIRA, Martins. A influência árabe na música tradicional. In: SOARES, Paulo (coord.). **Música tradicional em Moçambique**. Maputo: Ministério da Educação e Cultura. 1980. p. 16-31.

MACAGNO, Lorenzo. Islã, transe e liminaridade. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 50, n. 1, p. 85-123, 2007. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27258/29030>. Acesso em: 19 jan. 2019.

MACAGNO, Lorenzo. **Outros muçulmanos**: Islão e narrativas coloniais. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2006.

MACAIRE, Pierre **L'héritage Makhuwa au Mozambique**. L'Harmattan: Paris, 1996

MARCUS, George E.; FISCHER, Michael M. J. **Anthropology as cultural critique**: an experimental moment in the human sciences. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

MARNEY, John. As relações entre a música e a dança no Sul de Moçambique. In: SOARES, Paulo (coord.). **Música tradicional em Moçambique**. Maputo: Ministério da Educação e Cultura. 1980. p. 34-37.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**: o reinado do Rosário no Jatobá. Belo Horizonte: Mazza; São Paulo: Perspectiva, 1997.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras**, Santa Maria, RS, n. 26, p. 63-81, jun. 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881/7308>. Acesso em: 20 abr. 2021.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (org.). **Performance, exílio, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo

Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras, UFMG, 2002. p. 69-91.

MATTOS, Regiane Augusto de (org.). **Acervo Digital Suaíli**, 10 ago. 2018. Disponível em: <http://www.acervodigitalsuaili.com.br>. Acesso em: 10 dez. 2018a.

MATTOS, Regiane Augusto de. Batuques da terra, ritmos do mar: expressões musicais e conexões culturais no Norte de Moçambique (séculos XIX-XXI). **Revista de História**, São Paulo, n.178, a02818, p. 1-39, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/143927/155734>. Acesso em: 20 ago. 2020.

MATTOS, Regiane Augusto de. **As dimensões da resistência em Angoche**: da expansão política do sultanato à política colonialista portuguesa no norte de Moçambique (1842-1910). 2012. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: [https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-01082012-164035/publico/2012\\_RegianeAugustoDeMattos\\_VRev.PDF](https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-01082012-164035/publico/2012_RegianeAugustoDeMattos_VRev.PDF). Acesso em: 20 ago. 2020.

MATTOS, Regiane Augusto de. A dinâmica das relações no norte de Moçambique no final do século XIX e início do século XX. **Revista de História**, São Paulo, n. 171, p. 383-419, jul./dez. 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/89017/91919>. Acesso em: 20 ago. 2020.

MATTOS, Regiane Augusto de. Entre suaílis e macuas, mujojos e muzungos: o norte de Moçambique como complexo de interconexões. **Estudos Ibero-Americanos**, Porto Alegre, v. 44, n. 3, p. 457-469, set./dez. 2018b. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/29334/17489>. Acesso em: 20 ago. 2020.

MATTOS, Regiane Augusto de. Poder e estratégias políticas no norte de Moçambique: a relação entre as pia-mwene e o governo português no final do século XIX. **Anos 90**, Porto Alegre, v. 21, n. 40, p. 91-110, dez. 2014. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/anos90/article/view/45507/32267>. Acesso em: 20 ago. 2020.

MATTOS, Regiane Augusto de. O Sultanato de Angoche e a resistência ao colonialismo português no norte de Moçambique (1842-1910). In: **Blogue História Lusófona**, Lisboa, 4 abr. 2011. Disponível em: [https://web.archive.org/web/20180329050138/http://www2.iict.pt/archive/doc/bHL\\_Ano\\_VI\\_02\\_-\\_Regiane\\_Augusto\\_de\\_Mattos\\_\\_O\\_Sultanato\\_de\\_Angoche\\_e\\_a\\_resistencia\\_ao\\_colonialismo\\_portugues\\_no\\_norte\\_de\\_Mocambique\\_1842-1910\\_.pdf](https://web.archive.org/web/20180329050138/http://www2.iict.pt/archive/doc/bHL_Ano_VI_02_-_Regiane_Augusto_de_Mattos__O_Sultanato_de_Angoche_e_a_resistencia_ao_colonialismo_portugues_no_norte_de_Mocambique_1842-1910_.pdf). Acesso em: 20 ago. 2020.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

MEDEIROS, Eduardo. **Os senhores da floresta**: ritos de iniciação dos rapazes macuas e lómuès. Porto: Campo das Letras, 2007.

MENESES, Maria Paula. Mulheres insubmissas?: mudanças e conflitos no norte de Moçambique. **Ex aequo**, Lisboa, n. 17, p. 71-87, 2008. Disponível em: <https://scielo.pt/pdf/aeq/n17/n17a05.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2020.

MUDIMBE, Valentin Yves. **A invenção da África**: gnose, filosofia e a ordem do conhecimento. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

NUNES, Rogério. Makuas: filhos da montanha. **Revista Além-Mar**, [Lisboa], 1999.

ORI. Direção: Raquel Gerber. São Paulo: Angra Filmes, 1989. 1 DVD (91 min).

OSÓRIO, Conceição. Os ritos de iniciação: identidades femininas e masculinas e estruturas de poder. **Mulher e Lei na África Austral – Moçambique**, Maputo, nov. 2015. Disponível em: <http://www.wlsa.org.mz/artigo/ritos>. Acesso em: 2 nov. 2018.

OSORIO, Conceição; MACUÁCUA, Ernesto. **Os ritos de iniciação no contexto actual**: ajustamentos, rupturas e confrontos construindo identidades de género. Maputo: WLSA Moçambique, 2013. Disponível em: <https://www.wlsa.org.mz/wp-content/uploads/2014/11/Ritos2013.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2020.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké; ROCHA, Aline Matos da. O fardo da mulher branca: mulheres africanas no discurso ocidental feminista. **Problemata: Revista Internacional de Filosofia**, João Pessoa, v. 11. n. 2, p. 145–167, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/problemata/article/view/54030/30949>. Acesso em: 20 ago. 2020.

PAULA, Ronaldo Rodrigues de; DUARTE, Fábio Bonfim. Diversidade linguística em Moçambique. In: LEITE, Ilka Boaventura; SEVERO, Cristiane Gorski (org.). **Kadila**: Culturas e ambientes: diálogos Brasil-Angola. São Paulo: Blucher, 2016. p. 343-362.

PEREIRA, Luena Nascimento Nunes. Alteridade e raça entre África e Brasil: branquidade e descentramentos nas ciências sociais brasileiras. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 63, n. 2, e170727, p. 1-14, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/170727/163192>. Acesso em:

PEREIRA, Luena Nascimento Nunes. **Os Bakongo em Angola**: religião, política e parentesco num Bairro de Luanda. 2005. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

PEREIRA, Matheus Serva. **“Grandiosos batuques”**: identidades e experiências dos trabalhadores urbanos africanos de Lourenço Marques (1890-1930). 2016. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2016. Disponível em: [http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/321560/1/Pereira\\_MatheusServa\\_D.pdf](http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/321560/1/Pereira_MatheusServa_D.pdf). Acesso em: 2 nov. 2018.

PINHO, Osmundo. O “destino das mulheres e de sua carne”: regulação de gênero e o Estado em Moçambique. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n. 45, p. 157-179, jul./dez. 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/dct3fjYTBdVSGCsfcYvLWrS/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 20 ago. 2020.

PINTO, Tiago de Oliveira; CORREA, Priscila Gomes. Música e pensamento africano. **África(s)**, Alagoinhas, BA, v.5, n. 9, p. 5-11, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/africas/article/view/5419>. Acesso em: 20 ago. 2020.

PONTES, Katiúscia Ribeiro. **Kemet, escolas e arcádeas: a importância da filosofia africana no combate ao racismo epistêmico e a lei 10639/03**. 2017. Dissertação (Mestrado em Filosofia e Ensino) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia e Ensino, Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: [http://dippg.cefet-rj.br/ppfen/attachments/article/81/07\\_Kati%C3%B4scia%20Ribeiro%20Pontes.pdf](http://dippg.cefet-rj.br/ppfen/attachments/article/81/07_Kati%C3%B4scia%20Ribeiro%20Pontes.pdf). Acesso em: 20 ago. 2020.

POTA, Ouri. ONGs querem prevenção da mutilação genital feminina em Moçambique. **ONU News**, Maputo, 6 fev. 2018. Disponível em: <https://news.un.org/pt/story/2018/02/1609711>. Acesso em: 20 ago. 2020.

RADCLIFFE-BROWN, Alfred Reginald; FORDE, Cyril Daryll. **Sistemas africanos de parentesco y matrimonio**. Barcelona: Anagrama, 1982.

RAMOS, Jarbas Siqueira. Desvelando o corpo-encruzilhada: reflexões sobre a encruzilhada como espaço de interseção. **Anais ABRACE**, [s. l.], v. 20, n. 1, p. 1-17. Trabalho apresentado na 10ª Reunião Científica da ABRACE, 2019, Campinas, SP. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/4470/4553>. Acesso em: 20 ago. 2020.

RAMOS-SILVA, Luciane. Breves notas para pulsar. **Revista Claves**, João Pessoa, v. 9, n. 14, p. 162-168, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/claves/article/view/57551/32791>. Acesso em: 20 abr. 2021.

RAMOS-SILVA, Luciane da. **Corpo em diáspora: colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny**. 2018. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2017. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/331753>. Acesso em: 15 jul. 2020

RATTS, Alex. **Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento**. São Paulo: Imprensa Oficial: Instituto Kuanza, 2006. Disponível em: <https://www.imprensaoficial.com.br/downloads/pdf/projetossociais/eusouatlantica.pdf>. Acesso em: 19 jan. 2019.

REGO, Sóstenes Valente. **Descrição sistêmico-funcional da gramática do modo oracional das orações em Nyungwe**. 2012. Tese (Doutorado em Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2012. Disponível em: [https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/7530/1/ulsd064278\\_td\\_Sostenes\\_Rego.pdf](https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/7530/1/ulsd064278_td_Sostenes_Rego.pdf). Acesso em: 20 ago. 2020.

REIS, Livia. (2020). Deslocamentos etnográficos: religião, raça e poder em Moçambique. **ACENO - Revista de Antropologia do Centro-Oeste**, Cuiabá, v. 7, n. 13, p. 53-72, jan./abr. 2020. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/aceno/article/view/9596>. Acesso em: 20 abr. 2021.

RIBEIRO, Djamila. Feminismo negro para um novo marco civilizatório. **SUR: Revista internacional de direitos humanos**, São Paulo, v. 13, n. 24, p. 99-104, 2016. Disponível em: <https://sur.conectas.org/wp-content/uploads/2017/02/9-sur-24-por-djamila-ribeiro.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2020.

RODRIGUES JÚNIOR, Gilson José. **Em nome do reino**: ações humanitárias brasileiras de Tuparetama (Brasil) a Dakar (Senegal). 2019. Tese (Doutorado em Antropologia) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/38285/1/TESE%20Gilson%20Jos%c3%a9%20Rodrigues%20Junior.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2020.

ROSADO-NUNES, Maria José. Gênero e Religião. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 13, n. 2, p. 363-365, maio/ago. 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X200500020010/7836>. Acesso em: 2 nov. 2018.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SANTANA, Tiganá. Ensaio inclinado ao tambor. **Revista Claves**, João Pessoa, v. 9, n. 14, p. 153-161, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/claves/article/view/57549/32790>. Acesso em: 20 abr. 2021.

SANTOS, Maria Consuelo Oliveira; PAIXÃO, Maria de Lurdes Barros da. Laban e o movimento na dança étnica afro-brasileira: uma revisão a partir de encontros e desencontros. **Repertório**, Salvador, ano. 18, n. 24, p. 117-127, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/14834>. Acesso em: 20 ago. 2020.

SAÚL, Ernesto. O impacto dos ritos de iniciação na educação moçambicana. **DW**, Maputo, 24 jul. 2015. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-002/o-impacto-dos-ritos-de-inicia%C3%A7%C3%A3o-na-educa%C3%A7%C3%A3o-mo%C3%A7ambicana/a-18605439>. Acesso em: 1 nov. 2018.

SCHUCMAN, Lia Vainer. Sim, nós somos racistas: estudo psicossocial da branquitude paulistana. **Psicologia & Sociedade**, Belo Horizonte, v. 26, n. 1, p. 83-94, 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/psoc/a/ZFbbkSv735mbMC5HHCsG3sF/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 20 ago. 2020.

SILAMBO, Micas Orlando. Xigubu: um “microscópio” para entender músicas e lutas de matizes africanos. **Revista Claves**, João Pessoa, v. 9, n. 14, p. 43-78, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/claves/article/view/57514/32767>. Acesso em: 20 abr. 2021.

SORGO. *In*: WIKIPEDIA: the free encyclopedia. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2021]. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Sorgo>. Acesso em: 11 jul. 2021.

STRATHERN, Marilyn. **O efeito etnográfico e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

STRATHERN, Marilyn. Entre uma melanesianista e uma feminista. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n. 8/9, p. 7-49, 1997. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1877/1998>. Acesso em: 2 nov. 2018.

STRATHERN, Marilyn. Uma relação incômoda: o caso do feminismo e da antropologia. **Mediações**, Londrina, PR, v. 14, n. 2, p. 83-104, jul./dez. 2009. Disponível em: <https://www.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/4508/3788>. Acesso em: 20 ago. 2020.

TAMELE, Viriato; VILANCULO, João Armando. **Algumas danças tradicionais da zona norte de Moçambique**. Maputo: ARPAC, Instituto de Investigação Sócio-Cultural, 2003.

TAVARES, Julio Cesar de (org.). **Gramáticas das corporeidades afrodiaspóricas: perspectivas etnográficas**. Curitiba: Appris, 2020.

TEMPO em performance: com a Profa. Leda Maria Martins (UFMG). [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (141 min). Publicado pelo canal IHAC - Instituto de Humanidades, Artes e Ciências. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ShvhGTCYzw8>. Acesso em: 15 abr. 2021.

TRINDADE, Ana Lígia; VALLE, Flavia Pilla do. A escrita da dança: um histórico da notação do movimento. **Movimento**, Porto Alegre, v. 13, n. 3, p. 201-223, set./dez. 2007. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/Movimento/article/view/3579/6092>. Acesso em: 2 nov. 2018.

TRINDADE, Catarina Casimiro. O dinheiro em poder delas: a prática do xitique na cidade de Maputo. SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 10., 2013, Florianópolis. **Anais** [...]. Florianópolis: UFSC, 2013. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/inov/producao/seminarios/outras-economias-universidade-e-educacao-popular-no-seculo-21/materiais-da-profa-teresa-cunha/o-dinheiro-em-poder-delas-a-pratica-do-xitique-na-cidade-de-maputo/view>. Acesso em: 20 ago. 2020.

TRUTH, Sojourner; GILBERT, Olive. **“E eu não sou uma mulher?”: a narrativa de Sojourner Truth**. Rio de Janeiro: Ímã Editorial, 2020.

TSALLIS, Alexandra Cleopatre *et al.* Do anonimato à política de nomes: pesquisas de campo com teoria ator-rede. **Psicología, Conocimiento y Sociedad**, Montevideo, v. 10, n. 1, p. 184-204, mayo/oct. 2020. Disponível em: <http://www.scielo.edu.uy/pdf/pcs/v10n1/1688-7026-pcs-10-01-180.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2021.

UNICEF. Programa Adolescente e normas sociais: para cada criança, informação. **Situação do adolescente e normas sociais em Moçambique**. Moçambique, 21 maio 2019. Disponível em: <https://www.unicef.org/mozambique/adolescente-e-normas-sociais>. Acesso em: 20 ago. 2020.

WACQUANT, Loïc J. D. **Corpo e alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.



WANE, Marílio. **A Timbila chopi**: construção de identidade étnica e política da diversidade cultural em Moçambique (1934-2007). 2010. Dissertação (Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010. Disponível em: [http://fcsb.unl.pt/mozdata/files/original/6/562/Mestrado\\_Timbila\\_Marilio\\_Wane.2.pdf](http://fcsb.unl.pt/mozdata/files/original/6/562/Mestrado_Timbila_Marilio_Wane.2.pdf). Acesso em: 20 ago. 2020.

## GLOSSÁRIO

### Algumas palavras e expressões em emakua

Observações:

- Este vocabulário não tem a pretensão de ser um dicionário. Aqui constam palavras que foram importantes para a tese, e principalmente para o desenvolvimento do trabalho de campo. Elas podem ajudar a leitora a tornar o trabalho mais compreensível.
- O prefixo *ana-* é traduzido como “a pessoa que”. Já *anama*, quer dizer “aquela pessoa”. Então *anama mama Rafsa*, seria a forma de dizer “mãe de Rafsa”, que seria uma maneira de se referir a Djanina. Da mesma forma com que Bruna se referia ao Saide, seu marido, como “pai de Razul”, logo *anama Razul* como “a pessoa”.
- A escrita do *emakua* tem diversas variações, e nem todas as pessoas que falam o idioma sabem também escrever.
- Contribuíram para revisão da grafia deste glossário: Bruna, Miro e Saide (Mafalala), Saquina Ali (Nacala Porto), Sany/Sanilza (Jembesse). Atia Adriana, Ibrahim Abubacar (Areal, Ilha).

\*\*\*

Adu’fe/Adufe: primeiro nome dos tambores, origem dos tambores do tufo.

Akuluna: vários curandeiros.

Ammuana okinzivela: gosto do meu marido.

Anakoma a Estrela (é o conjunto): dançarina do Estrela Vermelha:

Anamalaca: conselheiros, conselheiras (Angoche, mama-olaca, papa-olaca).

Anamolaca: aquele que dá conselhos. “Anamolaca muthiana” seria a conselheira, e “anamolaca lopuana”: conselheiro. Define-se a função do conselheiro homem como “responsável por fazer a circuncisão”.

Anamooa: músicos (anamtoboro).

Anamópa ekoma: aquele que toca tambor. Diz-se que anatamboro seria um aportuguesamento a partir de tamboro, que por vez é um jeito do português macua de dizer tambor.

Anamuku muthiana, anamuku mlopuana: madrinha, padrinha.

Anamwina: dançarina (Ilha de Moçambique).

Anamwipa: cantoras. Segundo Linda (de Nacala Velha) seriam as senhoras que puxam o canto.

Anamwopa: os tocadores

Anatamboro/anatamboro: músicos percussionistas (Ilha de Moçambique)

Anatufo: dançar Tufo

Anawiipa: para várias. Onawiipa: para uma. Djanina: onawiipa.

Anawina: dançarina.

Anuno: irmã mais velha.

Apipi: aquela minha avó. Pipi, avó.

Apuapo: aquele meu avô. Puapo, vovô.

Aravo: esta/ tem.

Canzwela wiina: não sabe dançar.

Changana/machangana/machangane: população do sul do país.

Chopi: população do sul do país.

Coroa bacamelo: tchau, até amanhã.

Coroa nihicuniquina: tchau, até nunca mais.

Ehali: tudo bem?

Ekhalawa/Otchekoma: rito de iniciação masculino (Ilha de Moçambique).

Ekoma: batuques.

Elancothi: nome dados aos homens que usam capulanas. Dizem que alguns homens usam capulanas apenas para ficar em casa, nas áreas rurais. A capulana pode ser usada também por homens quando estão com hérnia, quando ficam com os testículos grandes.

Elele ekoma: Hoje batuque! (termo cantado durante o batuque em Nacala Porto e também em Angoche).

Emakua: língua macua.

Etuna: pequenos lábios (os que são alongados).

Hallo: tio.

Harusse: casamento de meninas virgens.

Hauani: casa.

Hinaca: irmã mais nova.

Hiyano: nós [macua koti].

Kabanga/Kabanca/Tabanca: cabanga ('bebida caseira normalmente feita a partir de farelo de milho').

Koshukuro: obrigado.

Kulucana: curandeiro.

Lunguri: ritual masculino (em Angoche).

M'falala: local onde se dança Ni Falala.

M'kauane: venha aqui.

M'lopuana: homem.

M'ravo: tudo bem?

M'siro/mussiro: creme extraído do caule da árvore, que possui diversas funções.

Macua/makua/makhuwa: grupo étnico.

Macuti: nome da folha de palmeira utilizada para cobrir as casas. No caminho entre Nampula, Nacala e Ilha, todas as casas nas áreas rurais são de macuti.

Makhua koti: subgrupo macua que habita a região de Angoche.

Makhua lomwe: subgrupo macua que habita a região de Nampula.

Makhua nahara: subgrupo macua que habita a Ilha de Moçambique.

Malacanon; nome de quem dá os conselhos (em Angoche).

Mamona aviraca: vimos ela a passar! (frase dita durante o N'sope, quando a dançarina passa por baixo da corda).

Marreu/Maeu: maheu: bebida tradicional preparada com sorgo, típica da região norte de Moçambique.

Massepua/Massebua: dança.

Mati: tia.

Matomporo: batuqueiro.

Matope: barro que reveste as casas de macuti.

Maulide: cerimônia de quarenta dias, na Mafalala / dança masculina com autoflagelo.

Me kimmana ekoma: eu toco batuque.

Me kinnina ekoma: eu danço batuque.

Me kinro o komani: eu vou ao batuque (o sítio, onde eu alcanço o objetivo).

Micova: miçangas.

Mooro: nome dado a uma dança feita com balançar de quadris, feito na Ilha de Moçambique.

O termo significa “fogo”. É dançada nas festas de família e casamentos.

Mpira: a borracha que, derretida, serve para alongar os clitóris.

Mussiro/M'siro: a árvore e o pó. Dizem que atualmente é encontrado na praia de cabaceiras.

Muthiyana okwasha: mulher velha.

Muthiyana orera: mulher bonita.

Muthiyana/Nthiyana: mulher.

Muunizowela wina?: sabe dançar?

Mwana: filho/filha.

N'rene: vamos lá.

N'sope/Musope/Mussope: dança feito ao pular de cordas.

Nicarre: casamento tradicional.

Nicunapa: doce de arroz.

Nrama ecole: arroz de coco (ecolo: vagina).

Ohiphiti nokuxa: Ilha já levamos.

Omuhipiti: nome em makua da Ilha de Moçambique.

Okinkela: estou com saudades.

Olaca/Olaka: conselhos/ aconselhar (em Angoche).

Olipa: significa força. É a casa de pau a pique revestida de barro. Mas a base dela é de pedra. Doce, um dos interlocutores, disse que as casas de pedra da Ilha foram construídas assim, com as pedras retiradas da parte de macuti e é por isso que as casas do bairro (como os nativos chamam a parte de macuti) são mais baixas.

Onawiina é uma pessoa, anawiina é de duas para frente.

Osyinkia: ritual de casamento (nubilidade).

Othovela: é a mesma coisa que dar, oferecer.

Othovelar: é o ato de dar.

Owiina tufo: dançar tufo.

Parampara/m'parampara: dança feita nos ritos de iniciação de Angoche.

Parapato: Angoche.

Pyamwene: rainha/ liderança feminina.

Raisse/Raice: líder/chefe /rainha.

Rito femininos: mwali / rito masculino: nivunko.

Ronga: grupo étnico.

Salaam Aleikum/As-Salam Alaikum (em árabe): cumprimento: Que a paz esteja sobre vós. (Resposta: Aleikum As-Salam (e sobre vós a paz)).

Tamboro: tambor (na Ilha de Moçambique).

Tchovar: o ato de dar dinheiro nos ritos e durante a dança Tufo.

Tchovelare: dar dinheiro nos ritos.

Tufo/Tufu/Dufo: dança makua.

Txuntxu: nome do tambor menos usado nos batuques de iniciação.

Umpatha nyaca okinzivela: gosto daquela minha amiga.

Uopa: tocar.

Wamphula: Nome em emakua de Nampula.

Warimulia: sono/ bocejar.

Wina: dançar.

Winiwa: ser dançada.

Wina: dança/ dançar

Wipa: canto/ cantar

Wopa: tocar, executar o instrumento. Não é só para instrumentos de percussão.

Xima/Chima: tipo de papa que pode ser feita de milho, mandioca ou arroz.