

# DANÇA TUFO E OS RITOS DE INICIAÇÃO: ESPIRAIS SOBRE DANÇAR E CRIAR MULHERES<sup>1</sup>

**Jaqueline de Oliveira e Silva – LACS/UFMG**

Resumo: Neste texto, meu olhar se concentra sobre as danças realizadas nos ritos de iniciação femininos da puberdade na região norte de Moçambique, chamados em idioma makua de *emwali*, e nas associações comunitárias femininas. Nas associações, a dança tufo foi a principal performance investigada. Leio os ritos de iniciação e a dança tufo como performances do tempo espiralar no sentido que nos apresenta Leda Maria Martins, no qual movimentos, ações, sons e palavras se conectam em simultaneidade, num tempo que se move em diversas direções, do passado para presente, e do presente para o futuro.

## AQUECIMENTO

Neste artigo 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, é possível observar como se dá o que tenho chamado “ser dançada”, que é o processo de aprendizagem dos aconselhamentos pela dança. Os conselhos também estão presentes na dança tufo desde sua formação, nas letras das músicas e nas movimentações que conformam a dança.

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>2</sup>, tambores e saberes. É um importante parte da cosmologia makua em dança.

Em minha tese de doutorado (SILVA, 2021), desenvolvo a ideia de que 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

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na 33ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 28 de agosto a 03 de setembro de 2022.

<sup>2</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.).

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 dance, 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 tufo, importante modalidade de dança makua de forte influência árabe, que tem nas associações seu principal modo de organização. Vemos na trajetória performática do tufo, uma relação espiralar, de idas e voltas num tempo não linear, 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, o idioma makua, 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”). 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 fala sobre o que a dança faz e sobre o que ela faz-fazer.

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).

Aqui, não é o objetivo desenvolver a fundo os aspectos da teoria do autor<sup>3</sup>, mas sim trazer alguns pontos que ajudam a pensar nossas questões sobre como algo, uma ação, 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 expressaria 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) e em algumas abordagens patrimoniais da dança que as consideram como “formas de expressão”. 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

---

<sup>3</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.

de, literalmente, “fazer causar” o seu sucessor. (LATOIR, 2015, p. 134-135).

Ora, são essas relações não hierárquicas entre música, dança e os conselhos que encontramos na experiência etnográfica junto à dança tufo e os ritos. Na prática do cantar, dançar e aconselhar vivenciada entre as pessoas makuas, encontramos mais relações que se assemelham a espirais e cruzos, e menos setas e pirâmides que se sobrepõem uma por sobre as outras.

Trago de Leda Maria Martins a noção de encruzilhada “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.

A partir do entendimento makua dado a ideia de conselho — em português, aconselhar, aconselhamento, ensinamentos; em emakua, *olaca, olaka, ou ekano*, plural *ikano* — o que eu tenho chamado de conselho 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 mamas 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.

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

Adentrar o campo simbólicos dos ritos de iniciação significa lidar com encruzilhada do segredo. Ao mesmo tempo em que histórias sobre as cerimônias estiveram presentes em quase todas as relações que estabeleci durante os anos em que estive envolta com essa pesquisa— que avançaram com algum nível de intimidade — as narrativas sobre os rituais são fortemente imbuídas da dimensão do segredo. Paradoxalmente, 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 e de ser homem: é ali que aprendem a se cuidar e se limpar, como respeitar os mais velhos, conhecer seu próprio corpo e entender o corpo do futuro companheiro, vivendo de acordo com as regras da sua comunidade. Os ritos de iniciação são, assim, um segredo anunciado, algo que, paradoxalmente, todo mundo fala, mas não se deve falar.

Neste texto, sigo os limites que me foram estabelecidos pelas minhas interlocutoras: falo sobre o que me foi permitido, de acordo com os conselhos que recebi, para que o conhecimento sobre o ser makua chegasse alhures, combatendo, inclusive, narrativas deturpadas construídas por agentes externos.

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.

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.

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.

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.

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



Fonte: Ilustração elaborada por Jéssica Góes a partir de dados de campo, 2019.

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 por baquetes (baquetas). As mulheres de pé são as conselheiras, *mamaolacas* ou *anamukus*. Juntamente com as musiqueiras, 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, tchuvelar, 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*, 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.

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, os tecidos, 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.

## 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.

*Cheguei* 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>4</sup> a todos que chegavam: papinha (um tipo de mingau), uma pequena embalagem plástica com biscoitos caseiros. 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 “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

---

<sup>4</sup> Primeira refeição do dia, equivalente no Brasil ao café da manhã.

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.

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, 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 usada como apoio 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 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 1 – Musiqueiras, no rito de Vanessa e Fina (Angoche).



Fonte: Jaqueline Silva, 2018.

Legenda: Nesse momento, elas se juntaram e as mãe 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* ou *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.

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 *tufu* como uma das modalidades de dança executadas nas associações das mulheres, como veremos no próximo capítulo. Quando apresentada por grupos, 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 um passo lateral marcado no contratempo, primeiro para a direita, depois para a esquerda. Os pés são levados à frente do 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.

## 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 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 iniciandas 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.).

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>5</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>5</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.

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 aconselhada sobre como proceder: como sentar, como falar, como dançar, o que comer, o que vestir, onde e de que forma olhar. 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.

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).

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 criatividade plurais em constante fluxo de movimento: do litoral para o interior, do Norte para o Sul, da terra para as ilhas.

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

Compreendo o dançar *tufo* (*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 *tufo* 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>6</sup> e a poupança exercem funções centrais.

A capilaridade que o *tufo* possui é a das características que o tornam uma das danças mais emblemáticas da população *makua*. Assano Sufo, de 50 anos, da Associação de *Tufo* Aguebas da cidade de Angoche, afirma que a cidade chegou a ter, nos anos 1990, um grupo por bairro<sup>7</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 *tufo*, 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

---

<sup>6</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>7</sup> Informação que consta na entrevista realizada por Celia Mazuze, pesquisadora da ARPAC, em 6 jul. 2012, na cidade de Angoche.

população da Ilha é de 9.064 habitantes<sup>8</sup>. Se pensarmos que cada grupo de *tufo* 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 *tufo* registrada do Gabinete de Cultura. Senhora Djanina, a rainha do *Tufo* Estrela Vermelha, quando *perguntei* onde poderia encontrar grupos de *tufo* na Ilha, numa de nossas primeiras conversas, *me* disse: “minha filha, onde tiver mais de três *makuas*, há ali um *tufo*”.

O grupo de *tufo* pode ter uma formação efêmera, sendo organizado apenas para participar de um determinado evento. No entanto, os grupos mais reconhecidos são os que estão formalizados 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 *tufo* 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 *tufo*, 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, nome dado a chefe do grupo, as dançarinas e os *musicueiros*, 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 *tufo*.

---

<sup>8</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.

Na sua origem, o *tufu* se nutriu de práticas poético-musicais das confrarias islâmicas da ordem Sufi, como as *cassuidas*, o *díquiri*, o *brazandi* e o *mawlide*<sup>9</sup> 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 *tufu* pode possuir no repertório outras danças, como o *n'sope* e o *massepua*<sup>10</sup>, ou mesmo criações contemporâneas feitas para uma determinada ocasião.

A província de Nampula, na região norte de Moçambique, é o principal local de ocorrência da dança *tufu*. 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 *tufu* 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 *tufu* uma forma de vivenciar a relação com este território (KAARSHOLM, 2014).

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 suaáli, 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

---

<sup>9</sup> Falarei melhor sobre essas práticas adiante. No entanto, apenas para situar as leitoras e não comprometer o entendimento sobre o próprio *tufu*, 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 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. *Cassuidas* 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 *tufu* quando ele era feito apenas dentro das mesquitas. As *cassuidas*, o *díquiri*, o *brazandi* e o *mawliidi* tem em comum o fato de serem práticas religiosas que são recitadas cantando, e sempre com o corpo em movimento.

<sup>10</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 *tufu*. 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.

outras localidades do território suaíli, como a dança *deba*, das Ilhas Mayotte, que possui diversas proximidades em termos de performance com a dança *tufo*.

As principais narrativas sobre a origem do *tufo* dão conta de que uma dança feita por homens<sup>11</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 *tufo*, era embalada por cantos compostos para recepcionar o Profeta, louvando seus feitos e celebrando a sua trajetória.

Inicialmente o *tufo* estava agregado às confrarias religiosas, que seria até meados dos anos 1960, sendo 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 *tufo* 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 *tufo* foi associado aos times de futebol masculinos. Além do Estrela Vermelha, em que o *tufo* 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 *tufo* faziam parte de associações independentes, mas foram cada vez mais convidados a participar da abertura dos jogos e campeonatos,

---

<sup>11</sup> Existe uma variação nas narrativas sobre a participação de homens e mulheres nos grupos de *tufo* 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.

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 *tufo* no território *makua*, o caráter de orientação das letras das músicas de *tufo* 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 governo para serem divulgadores das mensagens do partido. 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>12</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). 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>13</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

---

<sup>12</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. O Estrela Vermelha, anteriormente, se chamava Mahafill Islamo.

<sup>13</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.

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

### AS CANÇÕES DE *TUFO*: DANÇAR PARA UMA VIDA MELHOR

Hoje em dia, *tufu* é feito para receber, aconselhar, festejar. Uma associação de *tufu* 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 *tufu* 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 *tufu* ocorre em casamentos; no encerramento dos ritos de iniciação femininos pré-casamento (*osinkiya*); nos ritos de puberdade de meninas (*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, início do ano escolar ou 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 *tufó*.

Fotografia 2 – Associação Tufo da Mafalala. (Mafalala, Maputo).



Fonte: Jaqueline Silva. 2018.

Cada parte do *tufó* 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 *tufó* seja gerado e sustentado por partes distintas e vitais umas para as outras.

É recorrente que composições de *tufó* 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>14</sup>.**

*Mwenhe Harusi na Associação Olelo Niweleleni,  
Ninweleleni olelo mossivelana, mothelihassiwa  
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>15</sup>. No entanto, a questão que ressalta aqui é o papel moral e a função de cantar os aconselhamentos assumida pelo tufo na ocasião do casamento.

---

<sup>14</sup> ARANTES, 2012, p. 100.

<sup>15</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 (2020), Meneses (2008) que tratam especificamente e de forma atenta sobre a situação da mulher moçambicana.

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 *tufo*, 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.

Procurei Saida 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, que ela me disse com bastante ênfase que gostaria que seus conselhos “chegassem no Brasil”.

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>16</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 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 *tufo* é o que algumas interlocutoras como Mama Saquia, rainha do Tufo da Mafalala, chamam de crítica, que são letras levantam problemas da vida cotidiana 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>17</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!*

---

<sup>16</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.

<sup>17</sup> ARANTES, 2012, p. 100.

*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 apoquent 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 carácter direccionado 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 *Tufo* Estrela Vermelha de Pebane, gravado pela pesquisadora Ellen Hebden, durante um *karamo* (*carama*, *karama*)<sup>18</sup> na Casa da 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.

---

<sup>18</sup> O *karamo* é um encontro dos grupos de dança *tufo* que possuem alguma relação entre si. Por exemplo, o *tufo* 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.

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 e de difícil execução dentro do tufo, em que se dobra o corpo para trás, chamado *moola uoacassema*. Vejo nesse momento uma operação criativa de atrelar um movimento recorrente da dança tufo 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 *tufo* 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>19</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 *tufo*.

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,

---

<sup>19</sup> Música da Associação *Tufo* Estrela Vermelha. Localizada em Mattos (2019, p. 29-30).

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.

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.

É importante 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 esteja 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 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 pessoas 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 explicitar e ampliá-la para talvez numa ocasião futura me deter a ela com mais atenção.

## DANÇAR E SER DANÇADA

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 espiralar 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).

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 espiralar.

Importante ressaltar que a professora Leda Maria Martins fala nas poéticas em espirais, e não em círculos, uma vez que a circunferência se fecha em si mesma e possui um centro; no entanto, como citado no início deste artigo, a noção de encruzilhada pulveriza a ideia de centro, proporcionando encontros, cruzos e confrontos, que nem sempre são amistosos. De acordo com suas palavras:

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).

Vejo que os ritos e *tufo* se conectam pelo movimento espiralar de dançar e ser dançada. Cada parte da dança é importante e reverbera na outra, formando um tecido rítmico, atualizado no presente nutrido pela ideia de ancestralidade. 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 musicos, transmitindo os conselhos das mais

velhas e dos mais velhos – uma relação em espiral que é gerada e sustentada por partes distintas, mas vitais umas para as outras.

Desta forma, considero a dança makua como um conceito aberto, um tecido permeado por aspectos materiais e imateriais. Um encontro que faz-fazer, e presentifica os encontros vivenciados no território, agregando instrumentos musicais, sotaques e histórias de povos árabes, persas, indianos, suaílis 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).

## BIBLIOGRAFIA

- 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.
- 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.
- 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 <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/115768/000955812.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 2 nov. 2018.
- EVANS-PRITCHARD, E. E. **Bruxaria, oráculos e magia entre os Azande**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- GEFFRAY, Christian. **Nem pai nem mãe**: crítica do parentesco: o caso macua. Lisboa: Caminho, D. L., 2000.
- 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.
- 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/2175-8034.2015v17n2p123/3> 1059. Acesso em: 19 jan. 2019.
- 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.

LEACH, Edmund Ronald. **Sistemas políticos da Alta Birmânia**: um estudo da estrutura social Kachin. São Paulo: EdUSP, 1995.

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. 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. 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\\_An\\_o\\_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_An_o_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.

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.

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

SILVA, Jaqueline de Oliveira. **Dançar e ser dançada**: circularidades do dançar nos ritos de iniciação e nas associações de dança tufo em Moçambique. Tese de Doutorado. Programa de Pós Graduação em Antropologia e Arqueologia. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2021.

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.

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.

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.