

La musica tradizionale Makhuwa (Nord del Mozambico) fra contaminazioni e resistenze. Uno sguardo decoloniale

Laura António NHAUELEQUE / Luca BUSSOTTI (Mozambico)¹

Summary

The *emakhuwa* language is spoken in a part of the centre and especially in the north of Mozambique. It is the expression of an original bantu culture, matrilineal and entangled with traditional values and cults. Music – together with dance – is one of the basic manifestations of the *emakhuwa* culture. This culture has been exposed to frequent external influences, as that of the Arabs – especially along the coast – and the Christian-Lusophone one. This research assumed as its main theoretical references post-colonial authors, as Gilroy and yet still more Ismaiel-Wendt. Its perspective is historical and anthropological, accentuating the contaminations as well as the local musical characteristics. Furthermore, the research here presented proposes a distinction inside the *mmakhuwa* world between rhythms and songs of the coast and of the interior. The methodology to interpret the collected empirical material has been based on the analysis of the rhythms and the instruments that are typical of the *emakhuwa* music, as well as on a brief discourse analysis of the selected texts. This study has given a particular emphasis to *Tufo* and its epistemological features, in order to show the current evolution of this style of music in the work of artists such as Mommad Aly Faque and Zena Bacar.

Introduzione

Gli *Amakhuwa* (singolare: *mmakhuwa*) costituiscono la popolazione maggioritaria in Mozambico (quasi il 30%), in un paese con più di venti gruppi etnico-linguistici e circa trenta milioni di abitanti (Paula/Duarte 2016). Gli *Amakhuwa*, salvo migrazioni verso il sud del paese, soprattutto verso la capitale Maputo, vivono nel nord del Mozambico, in particolare nelle province di Cabo Delgado, Niassa, Nampula e nella vicina provincia centrale della Zambezia.

Nonostante siano da sempre numericamente prevalenti, gli *Amakhuwa* non hanno mai rappresentato un gruppo politicamente ed economicamente egemone, visto che il Mozambico è il risultato, sin dalla sua formazione come paese indipendente (1975), dell'alleanza fra i

Makonde (una minoranza con tradizione guerriera che vive in sette distretti della provincia di Cabo Delgado, alla frontiera con la Tanzania) e i *Ronga* (popoli del sud del paese) (Bussotti/Nhaueleque, 2022). Non a caso, i presidenti della repubblica del Mozambico sono stati tutti espressi da queste due etnie.²

Il testo qui presentato intende proporre una rilettura di alcuni aspetti culturali, e in particolare musicali, della cultura *makhuwa*, legati essenzialmente allo stile *Tufo*, di origine Swahili e diffusosi soprattutto nella parte litoranea delle aree di influenza *makhuwa*. Tale analisi non si è soffermata esclusivamente sul fatto estetico in sé, bensì – proprio a causa dell'intreccio fra musica, cultura e significati attribuiti all'esistenza in questa cultura del Nord del Mozambico – è stata collegata a una riflessione su ciò che è qui stato definito 'epistemologia'. Il termine – come si vedrà meglio in seguito – definisce l'insieme di saperi, pratiche, principi etici e relazioni sociali locali, di cui esiste una letteratura assai povera, e il più delle volte basata su studi antropologici non del tutto esenti da preconcetti di tipo eurocentrico.

In considerazione dell'approccio appena segnalato, la metodologia usata per portare a compimento la ricerca qui presentata è stata induttiva e partecipativa. Il punto di partenza è stata l'osservazione diretta di esibizioni di *Tufo* in diverse parti della provincia di Nampula, integrata da conversazioni informali con alcuni dei protagonisti e delle protagoniste di questa danza, per poi realizzare un'analisi del discorso applicata ad alcune composizioni qui selezionate, prestando anche attenzione all'uso delle coreografie e degli strumenti e ritmi musicali utilizzati. Un simile lavoro di ricerca è stato reso possibile grazie alla conoscenza diretta della lingua, cultura e musica *emakhuwa* da parte della principale autrice di questo testo, originaria della città di Nampula.

La base del *Tufo*: gli *Amakhuwa* e le loro contaminazioni islamico-Swahili

Gli *Amakhuwa* – secondo lo storico Newitt (1995) e l'etnologo Baptista (1951) – appartengono al clan *Maravi* del gruppo linguistico bantu, provenendo dalle grandi foreste congolesi. Soprattutto sulla costa, questo originario gruppo bantu si mescolò ben presto a popolazioni islamiche Swahili che, sin dal secolo XII, avviarono fiorenti traffici marittimi (avorio e schiavi, in particolare), diffondendo la religione musulmana (Bonate 2010).

Questo Islam non del tutto ortodosso, introdotto nella costa settentrionale del Mozambico da mercanti arabi, persiani e indiani, è conosciuto come *Shiradzi* e dominò le relazioni con tali territori fino a circa il secolo XVI, quando arrivarono i portoghesi (Platvoet 1996).

Lo *Shiradzi* costituì la prima forma di penetrazione dell'Islam in Mozambico, espandendosi fino a porti come Quelimane e Beira, molto più a sud rispetto agli attuali territori di influenza *mmakhuwa*. Verso il secolo XVI, però, queste popolazioni ormai islamizzate si dovettero spostare altrove, a causa della presenza portoghese, fissandosi in poche aree privilegiate, fra cui la più nota è il Sultanato di Angoche, in cui il sultano Musa Mohammad Sahib Quanto mantenne l'indipendenza fino al secolo XX (Bonate 2007).

Fu proprio verso la seconda metà del secolo XIX che si definirono le attuali terminologie e identità etniche, così come le conosciamo oggi. Sotto Musa Quanto la divisione che si creò fu fra i *Maka* e gli *Amakhuwa*: i primi erano musulmani “civilizzati”, mentre i secondi erano i potenziali schiavi, non islamizzati (Bonate 2007). Tuttavia, il processo di islamizzazione proseguì anche verso l'interno, cosicché i leaders *amakhuwa* si convertirono, ma senza modificare la struttura sociale matrilineare e continuando a venerare gli antenati, secondo le tradizioni tipiche delle religioni bantu.

Così, il termine ‘*mmakhuwa*’ o ‘*mwakhwani*’ ha assunto da subito una accezione negativa, significando letteralmente ‘se morirai’ e ‘che moriva’, riferendosi ai popoli ancora non civilizzati, volgarmente considerati ‘arretrati’ (Nhauueleque 2012).

L'Islam che emerse nella costa settentrionale del Mozambico, in cui gli *Amakhuwa* erano presenti, non fu mai ortodosso, neanche nei riguardi del ruolo della donna. La struttura socio-antropologica matrilineare venne infatti mantenuta, nonostante la massiccia conversione all'Islam degli *Amakhuwa*. Ciò si riverberò anche nella componente musicale, in cui alle donne fu lasciato un ampio margine di manovra e autonomia. Si formarono vere e proprie società di canto e danza dette *Mawlid* (in lingua *emakhuwa*) e *Rifā'yya* (in arabo), presenti anche a Zanzibar, anch'esso un vecchio sultanato arabo indipendente, sconfitto soltanto dalla rivoluzione di stampo marxista-leninista del 1964 per poi confluire nell'attuale Tanzania. Qui, lo stile di musica che si è affermato nel tempo è il *Taarab*, ritmo tipico dell'Oceano Indiano, con influenze arabeggianti, indiane, egiziane e locali (Topp Fargion 2014). Nel nord del Mozambico, invece, il *Mawlid* è considerato come il precursore dello stile *Tufo*, il cui centro è la Ilha de Moçambique, come si vedrà più avanti. Il *Tufo* risulta proprio dall'intreccio fra cultura originaria bantu e influenza Swahili, dando origine a un insieme di danze e coerografie tipiche della costa orientale dell'Africa, Mozambico compreso.

Breve inquadramento teorico e metodologico

Per molto tempo le arti, e soprattutto musica e danze africane sono state ridotte a meri elementi folkloristici, caratterizzati da primitivismo ed esotismo, come già ricordava un osservatore attento all'inizio degli anni Sessanta (Baptiste Obama 1963). Che vi fossero aree diversificate di musica africana era già stato evidenziato da Boniface Luykx (cf. Baptiste Obama 1963), che proponeva quattro grandi gruppi, fra cui il tipo “orientale”, di influenza araba (gruppo *Riswahili*), che va a mescolarsi coi ritmi più tipicamente bantu. Si trattava di suddivisioni ancorate a raffigurazioni ancora etnocentriche e classificatorie della musica africana tradizionale, tendenzialmente cristallizzate, ma che tuttavia coglievano qualche elemento di interesse per questo lavoro: il gruppo della grande famiglia *Riswahili*, infatti, sarebbe quello a cui anche la musica *Tufo* qui studiata apparterebbe.

Gli studi successivi hanno aiutato a costruire una base teorica più solida e utile per comprendere la complessità della musica tradizionale africana, la sua originalità così come i suoi intrecci con altri stili musicali e artistici. Così, la musica africana è stata suddivisa

in quattro grandi regioni musicologiche che comprendono la parte orientale, meridionale, centrale e occidentale. La musica degli *Amakhuwa* fa parte della tendenza orientale, largamente influenzata dalla musica araba, swahili, indiana, indonesiana, polinesiana e di matrice islamica. Arthur Morris Jones, uno dei musicologi che più ha studiato la musica africana concluse che esistono principi ritmici condivisi all'interno dell'Africa Sub-Sahariana, i quali formano un sistema principale da cui si sono sviluppati sotto-sistemi locali, che esprimono peculiari contesti socio-culturali (Morris Jones, 1969).

Una delle caratteristiche nella musica degli *Amakhuwa* è la sua funzionalità. L'arte per l'arte, infatti, è estranea alla cultura *makhuwa*, e la musica non fa eccezione: essa, infatti, esprime la realtà concreta e simbolica della vita quotidiana della società, essendo presente in quasi ogni occasione o momento dell'esistenza. Oltre a essere un efficace mezzo di comunicazione, la musica è utilizzata in ambito educativo (per esempio nei riti di iniziazione), lavorativo, durante il parto, nei matrimoni, nelle battute di caccia, per scacciare gli spiriti malvagi e invocare quelli buoni, nelle funzioni funebri.

La seconda caratteristica della musica degli *Amakhuwa* è la poliritmia. Si tratta di “un fenomeno ritmico relativo all'aspetto verticale, dove sarà possibile identificare due o più modelli ritmici simultanei, ma tutti basati in una stessa formula di scala musicale. È piuttosto frequente l'introduzione di variazioni nei procedimenti poliritmici, come quelli della musica africana in senso generale, potendo registrarsi anche una serie di combinazioni possibili per questo procedimento” (Fridman, 2012, 5, citato da Pauli/Paiva 2015, 16).

Così, l'improvvisazione costituisce una caratteristica fra le più presenti nella musica degli *Amakhuwa*. Nel caso specifico, fra gli *Amakhuwa* l'improvvisazione e, quindi, le varianti musicali si configurano come cambiamenti di ritmo e melodia, che accompagnano il ritmo principale.

L'altro elemento tipico della musica *mmakhuwa* è il *call and response*, il 'botta e risposta', in lingua locale conosciuto come *opatxeyra-wakhulela*. Nella musica *emakhuwa* ha una funzione di democratizzare la performance musicale, permettendo il dialogo, che rappresenta uno degli aspetti centrali di tutta la filosofia di vita di questo popolo, ottenendo anche una sonorità estremamente piacevole e variata. Il *call and response* rimonta agli albori della civiltà umana in Africa; ha un legame ancestrale coi rituali della caccia, ed è stato esportato nelle Americhe con la tratta degli schiavi. Qui, ha trovato le sue principali manifestazioni in generi quali gospel e blues (Keegan, 2009).

Infine, la musica degli *Amakhuwa* è intimamente legata alla danza, con la netta prevalenza di strumenti a percussione. Tuttavia, anche strumenti a corda, come *pankwe* e *khanatha* sono presenti nei ritmi *makhuwa*. Molti di questi sono stati costruiti in loco da maestri come il professor Constantino Warila, noto anche come Muana a Warila.

Anche grazie a questi studi è stato provato che ritmi e cadenze africane hanno avuto un'influenza notevole nella musica europea e americana, o anche italiana (Bussotti, 2017), come hanno dimostrato teorie post-coloniali quali quelle di Gilroy sul *Black Atlantic* (1993). Si è così giunti alla promozione di una idea di *Blackness* diffusasi ben oltre il continente africano, su cui non sono mancate teorizzazioni anche radicali ed essenzialiste,

quali l'Afrocentrismo (Asante 1998). In questo specifico studio, su un argomento in cui la letteratura specializzata è estremamente limitata, l'idea centrale proviene da quanto Ismaiel-Wendt afferma a proposito della musica popolare locale: essa non illustra esclusivamente una certa rappresentazione del mondo da parte di una determinata cultura, ma ne contrassegna la sua stessa epistemologia, legata strettamente al post-colonialismo e alle sue teorie (Ismaiel-Wendt 2013).

La lotta affinché emergessero epistemologie dal sud del mondo è stata intrapresa da tempo, sia da autori che hanno incentrato il loro pensiero maggiormente sui fenomeni letterari e di rappresentazione dell'altro (Said 1978), sia da teorie che hanno cercato di valorizzare i vari tipi di conoscenza sviluppati localmente, da parte di popolazioni soprattutto africane e latino-americane, in contrapposizione all'egemonia intellettuale dell'Occidente (Santos/Meneses 2010). Sulla base del monopolio della conoscenza scientifica e tecnologica si è formato un costante disequilibrio, che ha creato una vera e propria "colonialità del potere" (Quijano 1994), coinvolgendo anche ulteriori dimensioni, quali il sapere, l'essere, la natura, il genere (Quintero/Figueira/Concha Elizalde 2019). In questo studio l'aspetto più rilevante è quello di "colonialità del sapere". Sviluppato da Lander (2000), la colonialità del sapere si associa alle forme di controllo della conoscenza su scala globale, in cui l'eurocentrismo diventa canone indiscusso e indiscutibile, paradigmatico.

Il recupero delle epistemologie locali – intese come sistemi di conoscenza complessi, che includono elementi religiosi, scientifici, etici e sociali – ha preso avvio con le suddette teorie post-coloniali, ma si è poi fermato dinanzi alla contrapposizione fra coloniale e post-coloniale. Al contrario, è importante sottolineare anche gli elementi di continuità che, negli stati indipendenti africani e, in parte, latino-americani sono emersi fra coloniale e post-coloniale. Il risultato è stata l'emarginazione di intere popolazioni locali, 'folklorizzando' o completamente accantonando i loro universi di conoscenze, espressi anche mediante manifestazioni musicali e artistiche. Il caso degli *Amakhuwa* rappresenta un esempio evidente di questa egemonia post-coloniale, esercitata da uno stato africano indipendente, il Mozambico, e dalle sue componenti etniche politicamente egemoniche.

Proprio a causa di questo processo di emarginazione culturale e politica degli *Amakhuwa*, il nuovo Stato mozambicano ha cercato di mettere a tacere qualsiasi voce anche artisticamente non in linea col progetto modernizzatore voluto dal suo primo presidente, Samora Machel. Parole d'ordine quali "uccidere la tribù per far nascere la nazione", in nome dell'ideale dell'Uomo Nuovo (Nhantumbo 2020) erano assai più che slogan propagandistici, configurandosi come veri e propri programmi politici da portare avanti con estrema decisione.

Tali scelte hanno influenzato anche le agende dei ricercatori occidentali che si approssimarono con ritrovato entusiasmo alla scoperta del Mozambico libero: l'agenda accademica è rimasta infatti largamente ancorata all'egemonia politica Makonde-Ronga. Nel primo caso, approfondendo quanto stavano producendo i Makonde, soprattutto col Mapiko (Rhormens/Bonfitto Júnior 2013; Lopes 2019; Israel 2014), nel secondo, esaltando la produzione artistica dei popoli del Sud del paese, a partire dalla Marrabenta (Conceição

2021) e dalla Timbila, patrimonio mondiale dell'UNESCO (Morais 2018), con scarsissime eccezioni (Geffray 1990).

Come si vedrà meglio nel capitolo che segue, niente di tutto questo è avvenuto per un popolo come gli *Amakhuwa*, maggioritario dal punto di vista numerico, ma mai politicamente vicino al partito egemone. Per questo, decolonizzare l'approccio epistemologico delle culture mozambicane rappresenta, allo stesso tempo, un obiettivo e una prospettiva teorica di questo testo, coscienti che si tratta di una prima approssimazione a un tema di estrema complessità e rilevanza.

La cultura *emakhuwa*, per esempio, si basa su alcuni principi fondamentali, che trovano espressione anche nelle manifestazioni musicali: in primo luogo, la solidarietà del gruppo derivante dalla comune origine dal Monte Namúli, al centro del mito di fondazione degli *Amakhuwa*. In secondo luogo, e conseguentemente, l'idea di un'armonia naturale che va preservata e che vede figure sociali specifiche impegnate in questo difficile compito (Nhauueleque 2012). Il mantenimento della preservazione dell'equilibrio naturale è sì funzione specifica di questi curatori, ma anche – in termini più generali – della donna. La figura femminile, infatti, emerge quale regolatrice della società *emakhuwa* sia in termini familiari e sociali che di trasmissione del sapere locale. La *apuya*, l'anziana del clan, è considerata come la madre di tutti, colei che alimentò i membri del gruppo, su cui continua ad avere un significativo ascendente (Geffray 1990). La società *amakhuwa* è matrilineare, e anche nel matrimonio il rapporto fra i coniugi è incentrato sulla bilateralità (Geffray, 1990). Infine, gli anziani rappresentano il patrimonio gnoseologico e di saggezza della collettività, e devono essere preservati e non emarginati. La comune lingua, sia pur parlata in diverse varianti a seconda delle zone, completa il panorama identitario di questo popolo. Questo complesso universo di valori, conoscenze e pratiche – qui sintetizzato in maniera oltremodo schematica – trova la sua espressione principale nei riti di iniziazione e nelle pratiche artistiche e musicali degli *Amakhuwa*. Esse, in molte circostanze, si sovrappongono, visto che la musica è un elemento determinante degli stessi riti di iniziazione, così come di altri momenti celebrativi che contrassegnano la vita sociale di questo popolo.

La maggior parte della scarsa letteratura sugli *Amakhuwa* ha ampiamente sottovalutato la ricchezza epistemologica appena descritta: in alcuni casi equiparando i riti di iniziazione a pratiche lesive dei diritti umani, che indurrebbero a matrimoni precoci di adolescenti, contro la loro volontà (Osório/Macuácuá 2013), in altri provocando l'abbandono scolastico, soprattutto femminile, mentre i dati ufficiali dello stesso governo mozambicano smentiscono quest'ipotesi (Nhauueleque/Bussotti 2021), infine rappresentando in modo del tutto superficiale le componenti di cura ed estetiche della donna *makhuwa*, riducendo la relativa analisi alle componenti più evidenti e commerciali (Araújo 2019).

Andare oltre simili rappresentazioni folkloriche dell'epistemologia *emakhuwa* è l'obiettivo principale di questo testo. Ciò è stato fatto in modo parziale, visto che si è qui potuto prendere in esame soltanto una parte della ricchezza culturale e artistica degli *Amakhuwa*, mediante l'analisi della musica *Tufo*.

Musica tradizionale *mmakhuwa*: caratteristiche, classificazione, evoluzione

Il legame fra popolo *amakhuwa* e la sua musica è profondo. Essere umano e musica sarebbero stati creati nel medesimo spazio temporale e geografico, nelle profondità del Monte Namúli, come recita il mito sulle origini degli *Amakhuwa*: “*hiyo nikhumme onamuli, ithu sothene sipathuxiwe onamuli*” (“noi siamo stati originati dai Monti Namúli, tutto ciò che esiste fu creato dai Namúli”).

Nonostante differenze anche significative, la musica *emakhuwa* registra elementi comuni fra le sue variabili, sia dal punto di vista prettamente musicale che da quello dei contenuti, da cui emerge una comune base epistemologica di cognizione del mondo.

Fra le caratteristiche essenziali della musica tradizionale *emakhuwa* possono essere identificati elementi di tipo strumentale, come l’uso dell’*ekoma* (tamburo) e della *muheya* (sonaglio); elementi vocali, con la prevalenza di una o due coppie di cantanti che intonano le musiche con voci intercalate soprano-tenore; l’uso del ritornello continuamente ripetuto; in termini coreografici, la musica tradizionale è accompagnata da danze caratterizzate da movimenti circolari, o avanti-indietro, o di un lato all’altro intorno alla vita o alle natiche e alle anche; infine, a livello compositivo, i testi sono molto corti, ispirati alla realtà locale, con tematiche che vertono sull’educazione sociale e sui fatti di vita quotidiana, quali matrimoni, tradimenti, lamentele, condizione di povertà. Ciò che emerge è che l’elemento regolatore di questo mondo vitale è la figura femminile, la quale rappresenta il centro – in genere in positivo, ma talvolta anche in negativo, specie nelle composizioni contemporanee in lingua *emakhuwa* – delle tematiche musicali prodotte da questa complessa cultura.

La musica tradizionale *mmakhuwa* registra una suddivisione abbastanza chiara fra manifestazioni del litorale, con influenze swahili, indiane, indonesiane, polenesiane, così come della stessa religione musulmana, e espressioni musicali dell’interno, di tipo bantu, con scarse influenze esterne, di cui, però, non si potrà parlare.

Gli stili tipici della cultura *mmakhuwa* della costa sono *Tufo*, *Nsope*, *Rumba*, mentre risultano più diffuse tipologie musicali come *Nakhula*, *Nriripwiti*, all’interno. Per lo stile *Tufo* l’epicentro è rappresentato da Ilha de Moçambique, la prima capitale del paese in epoca coloniale. Il *Tufo* si è tuttavia evoluto sia grazie ai gruppi ‘ufficiali’ che – in tempi più recenti – alle performance di autori singoli di lingua *emakhuwa*, come è il caso di Mommad Aly Faque e Zena Bacar.

I casi che verranno qui presentati si concentrano sulla musica *Tufo*, a partire dai gruppi presenti presso Ilha de Moçambique.

La musica tradizionale *Tufo* e la sua femminilizzazione

La poca letteratura esistente sostiene che il *Tufo* abbia origini arabe. Il *Tufo*, infatti, sarebbe stato documentato per la prima volta quando il profeta Maometto, il 16 luglio del 622, entrò in Yterib, attuale Medina, dove notò un gruppo di persone, suoi fedeli e seguaci,

munite di strumenti musicali (tamburi e tamburini), che stavano cantando e suonando in segno di allegria a causa dell'arrivo del profeta, quale testimonianza per avere aderito alle sue dottrine (Lutero/Pereira 1980). Tali canti furono apprezzati da Maometto, che permise che, da quel momento in poi, essi fossero praticati, visto che si trattava di manifestazioni che lodavano Allah.

Non si conosce con certezza quando il *Tufo* iniziò a essere praticato, nonostante ci sia chi affermi – secondo fonti orali raccolte in loco – che esso sarebbe arrivato presso Ilha de Moçambique nel “1930, da parte dello sheikh Ussufo (o Issufo), proveniente dalla Tanzânia” (De Mattos 2019, 26). Tale dato solleva molti dubbi. Si pensa, infatti, che probabilmente la penetrazione di uno stile come il *Tufo* presso Ilha de Moçambique sia molto più antica, anche in considerazione dei dati storici sulla presenza orientale e Swahili sopra riportati, e delle somiglianze con la musica *Taarab* di Zanzibar.

Alcuni documenti rivelano che “il primo riferimento ai canti e musiche di quella regione, scritto da europei, è di João de Barros, nel libro IV della ‘Década I’, quando riferisce dell’arrivo del navigatore Vasco da Gama presso Ilha de Moçambique: ‘Videro arrivare tre o quattro navi, che i nativi chiamano Zambucos, con le sue vele di palma e a remi, i cui membri andavano danzando e cantando’” (Lutero/Pereira 1980, 20): danze e canti assai simili al *Tufo*, di cui, quindi, si avrebbe notizia sin dal secolo XV presso Ilha de Moçambique.

Anche in senso etimologico il termine *Tufo* rivela una radice araba, derivante dalla parola *ad-duff*, che designa uno strumento musicale, il tamburo e i tamburi a cornice usati fino a oggi, che in portoghese diventano *adufe* e *adufe*. La trasformazione lessicale da *ad-duff* a *Tufo* è tipicamente *emakhuwa*, visto che, in tale idioma, non esiste la dentale debole ‘d’, ma soltanto la dentale forte ‘t’ (Lutero/Pereira 1980). Il *Tufo*, in versioni modificate, sarebbe presente un po’ in tutta la costa orientale dell’Africa di influenza Swahili, dalla Tanzania alla Somalia, evidenziando così una continuità estetica di cui anche il mondo *makhuwa* farebbe parte.

A causa del suo profondo legame con l’Islam, inizialmente il *Tufo* era di tipo essenzialmente religioso. Tale tipo di *Tufo* viene chiamato *Taira*, eseguito esclusivamente da credenti e praticanti dell’Islam, sia uomini che donne. Il tipo di Islam diffuso presso Ilha de Moçambique ha contribuito al passaggio verso un *Tufo* più laico e femminile, destinato a momenti di convivio sociale.

Nell’Islam Sufi mozambicano, infatti, l’intreccio con la cultura *emakhuwa* locale e matrilineare è sempre stato bidirezionale: se circa i tre quarti della popolazione di Ilha de Moçambique ha adottato l’Islam come propria religione, il ruolo della donna ha continuato a essere centrale. Nell’isola, infatti, vi sono tre *Zourias* riservate a sole donne, e sei moschee con gli spazi separati. La figura del leader religioso, lo *xebe*, è sempre stata di sesso maschile, mentre l’*halifa* (una sorta di vice dello *xebe*) è stata riservata a figure femminili, a differenza di quanto accade nell’Islam più ortodosso (Arnfred 2004). Attualmente, il *Taira* è stato quasi completamente soppiantato dal *Tufo* popolare, usato per celebrare vari momenti commemorativi, da visite politiche e istituzionali a matrimoni tradizionali, compleanni e altre feste, comprese vere e proprie competizioni fra i diversi gruppi di *Tufo*. Occorre notare

che il *Tufo* attuale è cantato e inscenato da sole donne, in genere fra i 15 e i 20 anni di età o poco più, distribuite in blocchi di 3-4 file con 4-5 ballerine per ciascuna fila. La femminilizzazione del *Tufo* è una delle conseguenze dell'intreccio fra Islam Sufi e cultura locale *emakhuwa*, che ha lasciato agli uomini la sola leadership dei vari gruppi, più formale e organizzativa che sostanziale, poiché sono le donne che, in genere, scrivono i testi e le musiche, decidendo il loro programma annuale.

Le donne che costituiscono i vari gruppi di *Tufo* sono vestite tutte allo stesso modo, seguendo una rigorosa eleganza incentrata sulla tradizione, con due *capulanas* da cui si ottiene sia la copertura per le gambe, dall'effetto-gonna, che per la parte superiore del corpo. Una terza *capulana* viene utilizzata come una sorta di turbante, tipico delle donne *amakhuwa*, anche nella vita quotidiana. Ogni gruppo *Tufo* ha propri colori: quello più antico, fondato nel 1931 col nome di Mahafil Islam, poi diventato, in epoca socialista *Estrela Vermelha* (Stella Rossa), mostra colori giallo-rossi (Arnfred 2004). Non può mai mancare, in questa complessa preparazione, il trucco col *mussiro*, ottenuto da un tronco dell'omonima pianta che, dopo essere bagnato, produce una crema naturale che viene applicata sul volto femminile, lasciando la pelle particolarmente liscia e brillante.

La musica *Tufo* è generalmente cantata da tutte le ballerine, ma di solito vi sono due voci principali con tonalità differenziate, una più grave e l'altra più acuta. In seguito, viene eseguita la danza, seguendo il ritmo della musica. La posizione iniziale e di base vede le donne sedute con le natiche sulle caviglie. A seconda del ritmo, il gruppo si solleva in piedi e inizia a danzare, soprattutto mediante la movimentazione della parte superiore del corpo, la mano destra chiusa e la sinistra appoggiata sulla coscia, muovendo il tronco, la testa e le spalle a 360° (Grupo Cultural Sernic Nampula 2020).

La parte musicale del *Tufo* è garantita da quattro strumentisti: uno che suona il *khupurra* (con ritmo scandito da una percussione più grave), un altro lo *ngajiza* (dal suono un po' più acuto), che danno un ritmo somigliante alla musica araba, mentre il *pústuwa* e il *duássi* producono un suono più acuto, quindi vicino ai ritmi bantu (De Motta 2019; Luterol/Pereira 1980).

Presso Ilha de Moçambique esistono le bande 'madri' del *Tufo*, che hanno loro 'sorelle' sparse un po' in tutto il mondo *mmakhuwa*, comprese città come Pemba e Nampula. Il gruppo *Estrela Vermelha*, per esempio, ha 112 gruppi affiliati nel continente, con cui vi sono scambi frequenti, con viaggi organizzati per mostrare le performance del gruppo madre (Arnfred 2004).

Oggi, i testi dell'attuale *Tufo*, a parte quelli celebrativi e di occasione, peraltro assai frequenti, si concentrano maggiormente sui temi della vita quotidiana degli *Amakhuwa*, come unioni uomo-donna, tradimenti, maternità, povertà, norme morali di condotta, ecc., avendo come centro regolatore di questo universo sociale la figura femminile.

La tradizione di produzione di testi musicali *Tufo* è eminentemente orale, tanto che, spesso, le parole delle rispettive composizioni non vengono neanche scritte; oggi, tuttavia, se ne conoscono alcuni grazie alle registrazioni presso radio locali, così come video disponibili su Youtube (Acervo Digital Suaíli 2016).

Va tenuto conto di un ulteriore aspetto legato al mondo femminile e alla sua relazione con il *Tufo*: secondo l'unico studio fatto a questo proposito, infatti, l'appartenenza a un gruppo di *Tufo* dà la possibilità a donne il più delle volte economicamente e socialmente ai margini della società di acquisire uno status riconosciuto, una loro precisa identità artistica e professionale, nonostante il *Tufo*, di per sé, non porti benefici economici significativi. Può far sviluppare, però, reti di contatti e conoscenze, anche fuori dal territorio di origine, che possono essere sfruttati anche dal punto di vista del raggiungimento di un minimo status economico. Il fatto di 'diventare qualcuno' permette a queste giovani donne *amakhuwa* di sviluppare una loro identità, che servirà poi anche nella vita quotidiana, al di fuori della loro vocazione artistica (Arnfred 2004).

Le conversazioni avute a Nampula con alcune delle protagoniste del locale *Tufo* confermano quanto scritto da altri a proposito dei gruppi *Tufo* di Ilha de Moçambique: il *Tufo* permette alle giovani donne che vi partecipano processi emancipatori altrimenti difficilmente raggiungibili, nonostante la società matrilineare a cui esse appartengono. Alcune di loro ci hanno testimoniato che, una volta sposate, talvolta è impossibile mantenere l'impegno col gruppo, a causa dei mariti, che non vedono con molto favore questa loro attività. In alcuni casi direttamente riscontrati, è stato il gruppo delle colleghe a convincere i mariti a lasciare che la giovane moglie continuasse con questa attività, trovando una complessa compatibilità fra mansioni familiari e danza.

Una rapida analisi di alcuni testi *Tufo* conferma l'importanza di questo genere musicale per la preservazione dei valori culturali del popolo *makhuwa*, senza tuttavia tacere di influenze esterne, sia di tipo economico che politico, che tendono a fare di questo genere musicale un prodotto commercialmente vendibile e, quindi, appetibile sul mercato dei prodotti artistici.

Analisi di alcuni testi *Tufo*

I testi qui selezionati sono di due tipi: i primi rappresentano una tematica assai cara alla tradizione degli *amakhuwa*, quella del rispetto per la donna, esaltando i legami di sangue intra-familiari, mentre il secondo è un testo scritto e rappresentato in occasione di una festa speciale, quella per il duecentesimo anniversario della fondazione di Ilha de Moçambique, città ufficialmente istituita nel 1818.

Il primo testo in questione rimanda a una parte di quella epistemologia incentrata sulla donna di cui si è detto sopra. In questo caso, esso riflette la reciprocità necessaria all'interno di una famiglia fra i coniugi. Il significato letterale del testo induce infatti a condividere sempre con la donna la decisione di avere un figlio, poiché è questa che può determinare se e con chi farlo. L'altro elemento centrale di questa musica suggerisce poi che ogni famiglia, indipendentemente dalle sue condizioni economiche, debba educare i propri figli, evitando la pratica, oggi piuttosto comune, di affidare il figlio a una famiglia con migliori condizioni. Il legame di sangue coi genitori originari ritornerà sempre, come si legge dal breve estratto di questa composizione: "Non mostrare mai orgoglio verso il figlio degli altri, un giorno ti

abbandonerà. Anche amandolo, sempre tornerà dai suoi genitori perché la forza del sangue lo chiamerà.” La responsabilità genitoriale, espressa in questo caso mediante l’accentuazione del legame di sangue, costituisce un elemento centrale dell’educazione e della società *emakhuwa*, a cui non è possibile derogare per nessun motivo.

La società *emakhuwa* ha, come uno degli assi centrali, la famiglia; tuttavia, l’unione fra due persone non è sacralizzata, essendo più importante di qualsiasi vincolo la volontà dei coniugi. Così, la separazione è un momento presente nella cultura *emakhuwa*, e per questo essa deve essere regolata in modo da non rompere l’equilibrio sociale, oltre a quello familiare. A questo proposito, nelle cerimonie di accompagnamento al matrimonio si consiglia che “nel caso che un giorno tu non desideri più la nostra figlia, per favore restituiscicela così come la stai prendendo oggi, non cercare di farla cadere, fino a farla male”. Il rispetto per la donna risulta centrale anche nella malaugurata ipotesi di una separazione. Nei tempi moderni, un simile appello si adegua alla realtà attuale, cercando di evitare casi di violenza domestica, oggi assai diffusi in tutto il Mozambico, comprese le aree di cultura *emakhuwa*.

La composizione di occasione intitolata *Owana onhipithi* (“La Nostra terra Ilha de Moçambique”) rappresenta un ottimo esempio di *Tufo* commerciale e attualizzato. Esso prende spunto dal riconoscimento ufficiale dell’isola come città, nel 1818. Il testo racconta dell’origine e dell’evoluzione dell’isola e delle rispettive influenze ricevute dai popoli con cui gli abitanti della prima capitale del Mozambico sono venuti a contatto, dagli orientali fino agli europei.

La nostra terra, Ilha de Moçambique, è ricca di storia. Al principio era tutta una foresta selvaggia, poi indiani e arabi scoprirono l’isola. Vasco da Gama, quando avvistò l’isola vi si fermò durante la sua spedizione verso l’India. Luís de Camões parlava sempre della bellezza dell’isola. Egli scrisse *Os Lusíadas* per insegnare. I nostri antenati hanno lasciato una storia ricca, un modo di vestire e come colorare il volto col *mussiro*, così come vestiti tipici e un modo di camminare, buoni usi e costumi, una gastronomia locale ben elaborata. La Ilha de Moçambique è circondata dalle acque del mare. Abbiamo i nostri usi e costumi, la nostra fortezza, il museo, moschee e cappelle, siamo patrimonio mondiale dell’umanità.

In questo testo non possono sfuggire alcuni elementi di contaminazione con la contemporaneità, all’interno di un uso turistico-mercantile del *Tufo*: da un lato, una esaltazione acritica della *koiné* storico-culturale tipica dell’isola, in cui i ‘conquistatori’ sono presentati positivamente: dai popoli Swahili, i primi ad arrivarvi, ai portoghesi, con gli *Amakhuwa* dell’isola a rivestire un mero ruolo passivo; dall’altro un simile approccio può essere letto secondo un’ottica più benevola, tendente a esaltare la notevole ospitalità del popolo *amakhuwa* verso lo straniero. Tale approccio, in cui tutto è valorizzato e niente criticato costituisce una rappresentazione – certamente non l’unica, ma una delle tante – di come gli *Amakhuwa* di Ilha de Moçambique intendano trasmettere la loro storia, quale

incontro di continue contaminazioni fra locali e popoli che da lì sono passati, fino a farne i propri antenati, alla stregua delle popolazioni originarie bantu.

Le composizioni qui presentate offrono un panorama diversificato del *Tufo* tradizionale, quello proposto da gruppi organizzati presenti presso Ilha de Moçambique. Se, da un lato, emerge un quadro di fondo che dialoga con la modernità, ma cercando di mantenere intatti i principi etici e sociali degli *Amakhuwa*, dall'altro – nell'ultimo caso – è la modernità a prendere il sopravvento, sotto forma di un processo di mercantizzazione di questo genere musicale che si è ormai definitivamente staccato, in questa versione, dalle sue radici Swahili, ma anche bantu. In questo, anche lo Stato mozambicano ha avuto un ruolo decisivo, spingendo verso la folklorizzazione del *Tufo* e una sua approssimazione verso i desiderata politici di Maputo, svuotando questo genere musicale delle sue caratteristiche precipue, e lasciandovi esclusivamente il ritmo e i colori.

La musica *Tufo* e le sue evoluzioni contemporanee

Come le evidenze del paragrafo precedente hanno dimostrato, la difesa e valorizzazione della cultura e dei principi del popolo *makhuwa* si sono dovuti scontrare con intrecci e tentativi di egemonizzazione di notevole e diversificata portata. Una parziale risposta allo svuotamento epistemico di cui si è detto sopra è venuta da alcuni autori *makhuwa* che hanno ripreso ritmi e cadenze del *Tufo*, modernizzandoli, ma cercando di mantenerne viva l'essenza identitaria, anche a costo di pagare un prezzo elevato in termini commerciali.

In questa notevole produzione contemporanea di *Tufo*, coloro che forse meglio di altri incarnano lo spirito e i ritmi di questo stile musicale, coniugando i valori *makhuwa* con le situazioni della società attuale sono Mommad Aly Faque e Zena Bacar.

Mommad Aly Faque è un cantante del distretto costiero di Angoche, di religione musulmana, che nelle sue composizioni manifesta un'influenza della musica di origine Swahili e una notevole confluenza linguistica. I suoi testi risultano, linguisticamente, da una *koiné* fra lingua *coti* (una lingua parlata esclusivamente ad Angoche, diversa dall'*emakhuwa*), *emakhuwa* e arabo. Ancora una volta, uno dei temi ricorrenti riguarda la centralità della figura femminile che, in questo caso, si intreccia alla biografia dello stesso cantante, abbandonato dal padre perché albino e, quindi, cresciuto esclusivamente con la madre: "*Khinaxukhuro anibandhu linlahe amama ahawa ekhilela mpakha kihinnuwa*" ("ringrazio molto mia madre che tanto ha sofferto per farmi crescere") è il pezzo musicale probabilmente di maggior successo di Mommad Aly Faque.

Nel passo citato sopra, le prime tre parole sono di origine araba, seguite da altre in *emakhuwa*. L'influenza araba nella musica di Aly Faque non si ferma ai testi musicali. Nei suoi video, Aly Faque veste abiti tipicamente arabi, come tuniche e pantaloni larghi. Le sue coreografie sono costruite con signore che ballano il *Tufo* o lo *Nsope*. I ritmi strumentali e le melodie sono pratiche musicali assai vicini al *cantus firmus*.

Aly Faque ha avuto riscontri molto positivi anche a livello nazionale, ma la sua origine *makhuwa* e la sua scelta di non cantare in portoghese, bensì di usare gli idiomi che lo hanno accompagnato per tutta la sua esistenza hanno determinato una progressiva esclusione della sua produzione artistica dai circuiti del *mainstreaming* mozambicano, tutto concentrato nel Sud del paese e nella capitale, Maputo. Tuttavia, questo artista ha cercato di diffondere i valori culturali degli *Amakhuwa*, per esempio esaltando il ruolo della donna e il debito che ciascun uomo ha verso questa; tale messaggio non è andato esattamente incontro ai principi della cultura egemone in Mozambico, quella del Sud, profondamente patrilineare e patriarcale, che infatti non ha apprezzato più di tanto questa professione di identità *makhuwa* – per di più nella versione islamica – ostentata da Aly Faque.

L'altro riferimento del *Tufo* contemporaneo è Zena Bacar, considerata come una delle massime rappresentanti della musica *emakhuwa*. Nata a Lumbo, iniziò la sua carriera musicale nel 1980, creando la banda *Eyuphuro* (“Turbine”), e riscosse un notevole successo a livello nazionale, fino alla sua morte, nel 2018, a 67 anni.

Anche la musica di Zena costituisce un ottimo esempio di influenza Swahili sulla cultura *emakhuwa*, all'interno di un universo epistemologico e valoriale saldamente *mmakhuwa*. Oltre a indossare *capulanas* colorate, il suo gruppo musicale usava una serie di strumenti come tamburi dai suoni differenziati (gravi, poco acuti e molto acuti), con melodia e ritmi molto somiglianti a quelli eseguiti nel *Tufo* e nello *Nsope*. Così come nel caso di Aly Faque, le coreografie di Zena sono in prevalenza composte da ballerine di *Tufo*, con la stessa Zena a esibirsi in questa veste sul palco.

Anche Zena accentua molto l'importanza dell'elemento femminile, sia in risposta alla violenza domestica di cui la donna mozambicana è vittima, che per sottolineare la centralità di questa figura per la conservazione di una società coesa. Un esempio di tale concezione è fornito dalla canzone *Nuno malaani* (“Zitta, sorella cara”), cantata prima con gruppo *Eyuphuro*, poi come solista. Qui, Zena racconta la storia di una madre single disobbediente, che si deve prendere cura delle sue due figlie e di una nipotina. Nonostante la difficile situazione, Zena conclude che l'aspetto principale da sottolineare è la forza e la responsabilità della donna, in continuità con la società matrilineare della società *emakhuwa*.

Conclusioni

La musica e la danza *Tufo* qui presentate hanno permesso di dare una idea dell'universo epistemologico, valoriale ed estetico *makhuwa*, con riferimento particolare alla sua parte litoranea, maggiormente influenzata dalla cultura Swahili. Le contaminazioni estetiche che sono state mostrate, visibili anche in artisti contemporanei di *Tufo*, costituiscono una derivazione diretta degli intrecci storici e culturali fra l'Islam Sufi e la tradizione bantu di tipo *makhuwa*, presente in gran parte del litorale fra Nampula e Cabo Delgado. La sintesi consiste in una organizzazione ancora matrilineare, sebbene non cristallizzata in un passato autocelebrativo e costantemente in dialogo coi mutamenti dei tempi, in cui non vengono

esclusi processi di svuotamento e ‘nazionalizzazione’ del *Tufo* da parte di culture egemoni, sia nazionali che internazionali. Tali principi, come mostrato anche nel caso di Mommad Aly Faque e Zena Bacar, vengono applicati a situazioni concrete del quotidiano contemporaneo, con varianti estetiche che tuttavia si inseriscono all’interno della tradizione della musica *Tufo*.

Sul piano teorico, questa ricerca ha permesso di confermare la convinzione che esistono, in Mozambico, dinamiche che dovrebbero passare per un profondo processo di decolonizzazione. Esse riguardano essenzialmente meccanismi interni alla società locale, che hanno contribuito alla costruzione di culture privilegiate, a seconda del posizionamento politico dei popoli che le hanno espresse. Sebbene qualsiasi generalizzazione risulti impossibile, si tratta di caratteristiche riscontrabili in molti paesi africani, dal momento che i processi di costruzione di identità nazionali hanno teso a privilegiare il dominio di una maggioranza (politica, ma non necessariamente numerica, come nel caso del Mozambico) anche nella produzione artistica e culturale, a scapito di minoranze i cui universi immateriali attendono ancora di essere (ri)scoperti, con tutta la loro dignità e ricchezza estetica ed epistemologica.

Note

- 1 Laura António Nhaueleque è ricercatrice presso il CEMRI – Open University of Lisbon e professoressa di Diritti Umani presso l’Università Tecnica del Mozambico.
Luca Bussotti è professore associato visitante presso l’Università Federale di Pernambuco e presso l’Università Tecnica del Mozambico.
- 2 Si tratta di Samora Machel (1975-1986), nato a Chilembene (Gaza), Joaquim Alberto Chissano (1986-2004), nato a Chibuto (Gaza), Armando Emílio Guebuza (2004-2014), nato a Murrupula (Nampula), dove è vissuto nei primi anni di vita, prima di far ritorno, con la famiglia, di origine *Ronga*, a Maputo, infine di Filipe Jacinto Nyusi (2014-ancora in carica), nato a Mueda (Cabo Delgado), di etnia *Makonde*. Andando ancora più indietro, al primo leader del Fronte di Liberazione del Mozambico (FRELIMO), che ottenne poi l’indipendenza dal Portogallo, anche Eduardo Mondlane si iscrive in questa tradizione, essendo nato a Manjacaze, Provincia di Gaza

Bibliografia

- Araújo, Marta: “Capulana e Mussiro: os dois segredos culturais da beleza moçambicana”. In: *Conexão Lusófona* (17.05.2019), <https://www.conexalusoфона.org/capulana-e-mussiro-os-dois-segredos-culturais-da-beleza-mocambicana/> (consultazione 22.08.2022).
- Arnfred, Signe: “Tufo Dancing. Muslim’s Women Culture in Northern Mozambique”. In: *Lusotopie* 11 (2004), 39-65, <http://lusotopie.sciencespo Bordeaux.fr/arnfred2004.pdf> (consultazione 11.04.2020).
- Asante, Molefi Kete: *The Afrocentric Idea*. Philadelphia: Temple University Press, 1998.

- Baptiste Obama, J.: “Música Tradicional Africana”. In: *Portugal em África* XX,119 (1963), 290-304.
- Baptista, Abel dos Santos: *Monografia etnográfica sobre os Macuas*. Lisboa: Agência Geral de Ultramar, 1951.
- Bellucci, Beluce: “The State in Africa”. In: *The Perspective of World Review* 2,3 (2010), 9-42, http://repositorio.ipea.gov.br/bitstream/11058/6341/1/PWR_v2_n3_State.pdf (consultazione 11.04.2020).
- Bonate, Liazate: “Roots of Diversity in Mozambican Islam”. In: *Lusotopie* XIV,1 (2007), 129-149.
- Bonate, Liazate: “Islão no Norte de Moçambique: uma visão geral histórica”. In: *Bússula da História* 8,7 (2010), 573-593.
- Bussotti, Luca: “A representação da África na música italiana contemporânea”. In: *Sociedade e Cultura* 20,1 (2017), 201-226, <https://www.revistas.ufg.br/fcs/article/view/51063/25037> (consultazione 10.04.2020).
- Bussotti, Luca / Nhaueleque, Laura António: “Processos de marginalização étnica e cultural na África pós-colonial. O caso dos Amakhuwa de Moçambique”. In: *Comunicação e Sociedade* 41 (2022), 149-167, <https://revistacomsoct.pt/index.php/revistacomsoct/article/view/3704/4150> (consultazione 22.08.2022).
- Conceição, Vércio: “Marrabenta, uma produção periférica de nacionalidade moçambicana”. In: *Articulando e construindo saberes* 6 (2021), <https://revistas.ufg.br/racs/article/view/66221> (consultazione 23.08.2022).
- De Mattos Regiane, Augusto: “Batuques da terra, ritmos do mar: expressões musicais e conexões culturais no Norte de Moçambique (Séculos XIX-XXI)”. In: *Revista de História* 178 (2019), 1-39, <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.2019.143927> (consultazione 10.04.2020).
- Fridman, Ana Luisa: “Parâmetros de Improvisação Encontrados nas Músicas não ocidentais: estudos para elaboração de propostas em contextos formativos”. In: *Revista Música Hodie, Goiânia* 13,1 (2013), 111-122.
- Geffray, Christian: *Ni père ni mère. Critique de la parenté: le cas makua*. Paris: Éditions du Seuil, 1990.
- Gilroy, Paul: *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. London: Verso, 1993.
- Ismail-Wendt, Johannes: “Track Studies: Popular Music and Postcolonial Analysis”. In: Gohrisch, Jana / Grünkemeier, Ellen (ed.): *Postcolonial Studies Across the Disciplines*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2013, 89-108.
- Israel, Paolo: *In Step with the Times: Mapiko Masquerades in Mozambique*. Athens: Ohio University Press, 2014.
- Keegan, Nathan: “Call and Response. An Ancient Linguistic Device in Unsher’s ‘Love in This Club’”. In: *Elements* 5,2 (2009), 10-20, <https://ejournals.bc.edu/index.php/elements/article/view/8895> (consultazione: 28.08.2022).
- Lander, Edgardo: *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2000.
- Lander, Edgardo: “La utopía del mercado total y el poder imperial”. In: *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales* 8,2 (2002), 51-79, <https://masp.org.br/uploads/temp/temp-QE1LhobgtE4MbKZhc8Jv.pdf> (consultazione: 10.04.2020).

- Lopes, M.C.: “O Mapiko de Moçambique: variações e transformações”. In: *Braslian Journal of Development* 5,12 (2019), 32155-32164, <https://www.brazilianjournals.com/index.php/BRJD/article/view/5617/5081> (consultazione 03.08.2021).
- Lutero, Martinho / Pereira, Martins: “A influência árabe na música tradicional”. In: Ministério da Educação e Cultura (ed.): *Música Tradicional em Moçambique*. Maputo: Ministério da Educação e Cultura, 1980, 18-33.
- Morais, Sara: “Timbilas como prática social e como patrimônio da humanidade: narrativas em torno de um ‘bem cultural’ chope”. In: *Locus* 26,2 (2020), 261-290, <https://periodicos.ufjf.br/index.php/locus/article/view/31269/21450> (consultazione: 23.08.2022).
- Morris Jones, Arthur: *Studies in African Music*. Oxford: Oxford University Press, 1969.
- Newitt, Malyn: *História de Moçambique*. Lisboa: Europa-América, 1995.
- Nhantumbo, Hermínio: “Matar a tribo para fazer nascer a nação: a (in)visibilização da diferença na formação de professores moçambicanos”. In: *Formação em Movimento* 2,4 (2020), 597-619, <http://costalima.ufrj.br/index.php/FORMOV/article/view/622/908> (consultazione 23.08.2022).
- Nhaueleque, Laura António: “Elementi della religione tradizionale Makhuwa. Il caso di Nampula”. In: Bussotti, Luca / Gatti, Marzio / Nhaueleque, Laura António: *La religione nel Mozambico contemporaneo*. Como/Pavia: IBIS, 2012, 43-84.
- Nhaueleque, Laura António / Bussotti, Luca: “Il potere educativo e spirituale delle donne in una società matrilineare africana: il caso degli *Amakhuwa* del Nord del Mozambico”. In: Obinu, Arianna / Habouss, Ahmed (ed.): *Donne e potere. Africa e Medio Oriente*. Pisa: Tipografia Editrice Pisana, 2021, 76-86.
- Osório, Conceição / Macuácu, Ernesto: *Os ritos de iniciação no contexto actual*. Maputo: WSLA, 2013.
- Parashar, Swati / Schulz, Michael: “Colonial Legacy, post-colonial ‘selfhood’ and the (un)doing of Africa”. In: *Third World Quarterly* 42,5 (2021), 867-881, <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/01436597.2021.1903313?needAccess=true> (consultazione 10.11.2021).
- Paula, Ronaldo / Duarte, Fábio: “Diversidade linguística em Moçambique”. In: Leite, Ilka / Severo, Cristine (ed.): *Kadila: culturas e ambientes. Diálogo Brasil-Angola*. São Paulo: Blucher, 2016, 343-362.
- Pauli, Elvis / Paiva, Rodrigo Gudin: “Polirritmia: conceitos e definições em diferentes contextos musicais”. In: *Revista Música Hodie, Goiânia* 15,1 (2015), 87-103.
- Platvoet, Jan: “The Religions of Africa in Their Historical Order”. In: Platvoet, Jan / Cox, James / Olopuna, Jacob (ed.): *The Study of Religions in Africa. Past, Present and Prospectives*. Cambridge: Roots and Branches, 1996, 46-102.
- Quijano, Aníbal: “Colonialité du pouvoir et démocratie en Amérique Latine”. In: Alvarez Béjar, Alejandro et al. (ed.): *Amérique Latine: Démocratie et exclusion*. Paris: L’Harmattan, 1994, 93-100.
- Quintero, Pablo / Figueira, Patrícia / Concha Elizalde, Paz: “Uma breve história dos estudos decoloniais”. In: *MASP Afterall* 3 (2019), <https://masp.org.br/uploads/temp/temp-QE1LhobgtE4MbKZhc8Jv.pdf> (consultazione 09.11.2021).

Rhormens, Mariana Conde/Bonfitto Júnior, Matteo: “Um olhar sobre as máscaras de Mapiko: apropriação técnica, simbólica e criativa da máscara”. In: *Anais Abrace* 14,1 (2013), <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2709/2841> (consultazione 10.11.2021).

Said, Edward: *Orientalism*. New York: Pantheon Books, 1978.

Santos, Boaventura de Sousa / Meneses, Paula (ed.): *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010.

Topp Fargion, Janet: *Taarab Music in Zanzibar in the Twentieth Century*. London: Taylor & Francis, 2014.

Discografia

Acervo Digital Suaíli: “Tufo Estrela Vermelha – Ilha de Moçambique” (17.09.2016). In: <https://www.facebook.com/watch/?v=679266648905913> (consultazione 10.11.2021).

Aly Faque, Mommad: “Kinachukuro”. In: https://www.youtube.com/watch?v=4RERIAk_czI (consultazione: 22.08.2022).

Bacar, Zena: “Nuno malaani” (09.04.2015). In: <https://www.youtube.com/watch?v=X7KplTBFPVw> (consultazione 22.08.2022).

Grupo Cultural Sernic Nampula: “Tufo” (21.09.2020). In: https://www.youtube.com/watch?v=3hJV_Mn1PD8 (consultazione: 10.11.2021).