

A prática de ensino da Mbira na música Moçambicana: aspetos didáticos e metodológicos

Micas Orlando Silambo

Universidade Federal do Rio Grande de Norte

Silambomicas2@gmail.com

Comunicação

Resumo: Esta comunicação tem como foco a Mbira Nyunganyunga, um tradicional instrumento musical africano. O trabalho é parte da revisão bibliográfica e retrospeção realizadas para a dissertação de mestrado em andamento sobre a prática de ensino da Mbira na música Moçambicana. Os procedimentos metodológicos utilizados incluíram buscas de referências bibliográficas e documentais, experiências vividas pelo autor sobre a Nyunganyunga, consubstanciado por uma abordagem metodológica qualitativa-exploratória. Foram levantados trabalhos da área de música, nas subáreas de educação musical e etnomusicologia, relacionados com os instrumentos musicais, com foco na Mbira. Esta etapa da pesquisa permitiu uma contextualização da Mbira, sua análise organológica, bem como a apresentação de métodos existentes para o ensino. A partir deste estudo, constatou-se a relevância em aprofundar procedimentos de metodologia de ensino de teoria, leitura e escrita musical através a Mbira Nyunganyunga.

Palavras chave: Música Moçambicana, Mbira, Pedagogia do Instrumento.

Situando o objeto de pesquisa e os caminhos metodológicos

Esse trabalho é uma comunicação de pesquisa que faz parte da revisão bibliográfica e retrospeção de dissertação de mestrado em andamento. A pesquisa propõe uma metodologia instrumental para a Mbira Nyunganyunga na perspectiva do processo de ensino e aprendizagem musical, mediante proposta de exercícios técnicos e elaboração de repertório didáticos e gradativos.

A Mbira ou lamelofone¹ é um idiofone² dedilhado de altura definida com afinação fixa. Trata-se de instrumento africano encontrado ao norte do rio Limpopo até ao rio Níger, através

¹“Os etnomusicólogos usam a palavra lamelofone para classificar genericamente este instrumento, uma vez que é um termo neutro da família dos instrumentos nas línguas europeias e evita confusões semânticas” (KUBIK, 2002, p. 6).

³Henrique (2009, p. 314) define idiofones como sendo “instrumentos em que o som é produzido pela vibração de corpos sólidos (placas, varas, barras) sem precisarem de estar submetidos a tensão”, o caso da Mbira.

de toda a África central, e do sudoeste. Em Moçambique, o limite da sua difusão no sul é o rio Limpopo (DIAS, 1986, p. 76).

Assim, este texto versa sobre a Mbira em Moçambique, com foco para a Nyunganuyunga, esta caracterizada por transformações físicas, acústicas, composicionais, entre outros, buscando-se por meio de pesquisa bibliográfica, sua contextualização bem como os primeiros delineamentos teóricos que possibilitem construir uma metodologia de ensino para a Mbira.

A transmissão do conhecimento sobre a execução da Mbira tem por base a oralidade e experiências acumuladas pelo transmissor. Chamorro (1995, p. 440) *apud* Rodriguez (2007, p. 10) afirma que “se pode argumentar que através de música de tradição oral, o panorama de herança africana é muito mais otimista que as fontes documentais”³.

Porém, o predomínio da oralidade torna o trabalho pedagogo mais complexo, devido a ausência de registro sistematizados de experiências do processo de ensino e aprendizagem. Em outra perspectiva, Rodriguez (2007, p. 12) revela que o estudo histórico de música de tradição oral apresenta algumas dificuldades. Portanto, as fontes documentais fazem múltiplas menções (...) de repertório ou dos instrumentos utilizados, mas omitem a escritura musical de fenómeno sonoro, (...) tornando o estudo futuro muito difícil⁴.

A eficácia da assimilação por parte dos aprendentes exige muito esforço do professor e dos alunos que pode ser reduzido com um material documentado. Portanto, o acesso limitado de literaturas para leitura, escrita da música de Mbira desencoraja, em parte, o seu fazer musical.

³ “se puede argumentar que a través de la música de tradición oral, el panorama de la herencia africana es mucho más optimista que el de las fuentes documentales” (CHAMORRO, 1995, p. 440 *apud* RODRIGUEZ, 2007, p. 10).

⁴ “Por otro lado, el estudio histórico de la música de tradición oral presenta algunas dificultades. Aun cuando las fuentes documentales hacen múltiples menciones a la música que acompañaba los diversos bailes prohibidos durante el Virreinato, estas descripciones generalmente se limitan a la mera mención del repertorio de piezas o a los instrumentos utilizados, omitiendo la escritura musical del fenómeno sonoro –que no tendría sentido para los fines perseguidos por un proceso inquisitorial-, lo cual vuelve muy difícil el estudio específicamente sonoro-musical desde una perspectiva histórica. Al respecto son interesantes las propuestas ya citadas más arriba” (RODRIGUEZ, 2007, p. 10).

Nesta comunicação dar-se-á ênfase ao contexto sócio-cultural no qual o objeto da pesquisa está inserido, sua organologia, bem como, métodos de ensino já existentes, que servirão como partida para o desenvolvimento da pesquisa.

Revisão bibliográfica e fundamentação teórica

Para esta etapa de pesquisa os procedimentos específicos de busca de informação incluíram fontes científicas, nomeadamente artigos, teses, revistas e outras publicações (sites).

Constou-se, a partir deste estudo que, em Moçambique, país localizado no sudeste do Continente Africano, particularmente, há poucos livros sobre Mbira, e os que abordam-na com maior profundidade são todos em língua inglesa, como é o caso de *The soul of mbira: Music and Traditions of the Shona People of Zimbabwe* (1978) e de *The nyunganyunga mbira* (1991). As duas obras citadas foram baseadas na realidade Zimbabwiana (República do Zimbabwe) e já passam três e duas décadas, respectivamente, desde as suas publicações. Nesse interim, a Mbira já sofreu várias transformações físicas e acústicas. Ressalva-se que em Moçambique, a língua oficial é português e a literatura em inglês ainda constitui barreira para muitos leitores.

As obras que estudam a Mbira em Moçambique são a de Dias (1986) - *Instrumentos musicais de Moçambique* e a de Duarte (1980) – *Catálogo dos instrumentos musicais de Moçambique*. Apesar de estarem escritas em Português e discutirem a Mbira no contexto moçambicano, analisaram este instrumento há três décadas e com uma abordagem limitada, contendo em apenas um parágrafo elementos físicos e óbvios, nomeadamente: a classificação, o material de construção, a técnica de execução e a localização geográfica. Embora, os resumos apresentados por essas autoras constituíram um grande avanço na área de música, eles excluíram abordagens abstratas como é o caso da afinação, acústica, entre outros que caracterizam o instrumento musical. Com efeito, Merriam (1964, p 45), chama atenção que no estudo dos instrumentos musicais pode –se efetuar medições das partes constituintes do instrumento, sua descrição, ilustração fotográfica ou desenhada, os princípios de construção, o

material usado, os elementos decorativos, os métodos e técnicas performáticas, os arranjos musicais, tons produzidos e sua teoria de escalas ou afinacao; (...) é também importante a fazer menção o seu papel económico; (...) a sua relação da linguística com os sons musicais e outras questões que o texto da música revela⁵.

A obra *Lamelofones do Museu Nacional de Etnologia* de Kubik (2002), escrita em português, relativamente mais recente e mais aprofundada em relação às de Dias e Duarte, não está focalizada na realidade de Moçambique, uma vez que diz respeito a “uma pesquisa de terreno feita em Angola, no Distrito do Cuando-Cubango, entre Agosto e Dezembro de 1965”.

Nesse sentido, o levantamento bibliográfico de pesquisas sobre a Mbira permitiu a ordenação dos trabalhos do mais antigo para a recente, como se apresenta a seguir:

1. No livro *The soul of mbira: Music and Traditions of the Shona People of Zimbabwe*, Berliner (1978), analisa todos os pormenores apresentados pelos autores acima, aprofundando a relação executante-instrumento, e, fazendo análise dos vários repertórios clássicos da Mbira.

2. O *Catálogo dos Instrumentos Musicais de Moçambique* de Duarte (1980) apresenta a classificação, a construção, a técnica de execução, a ocorrência, e o enquadramento contextual de 30 instrumentos musicais de Moçambique, incluindo a Mbira.

3. Na obra *Instrumentos musicais de Moçambique*, Margot Dias⁶ (1986), debateu os métodos de aprendizagem, simbolismo, factos filosóficos, a maneira de ser dos respectivos povos, e apresenta os instrumentos em classes.

4. No livro *The nyunganyunga mbira*, Dumisani Abraham Maraire (1991), discutiu questões sociais e espirituais da Mbira, os tipos da *mbira*, as teclas, as notas, o dedilhado, a

⁵ “Also, each instrument must be measured, described, and either drawn to scale or photographed, principles of construction, materials employed, decorative motifs, methods and techniques of performance, musical ranges, tones produced and theoretical scales are noted. (...) the economic role of instruments is also importance. (...) the relationship of linguistic to music sound and the questions of what the text reveal in what they say” (Merriam (1964, p 45).

⁶ Margot Dias nasceu no dia 4 de Junho de 1908 em Nuremberga. Foi inicialmente Pianista - obteve o diploma do Curso Superior de Música na Academia de Música, em Munique - e principiou as suas actividades de etnóloga e etnomusicóloga em Portugal em 1948, na qualidade de bolsista do Instituto de Alta Cultura, adstrita à secção de etnografia do Centro de estatutos de etnografia Peninsular e mais tarde, como investigadora de estudos de Antropologia Cultural, criado em 1962 em Lisboa.

afinação, e faz uma introdução da textura da música dos *vaShona*, através de alguns exercícios de aprendizagem da execução em tablatura.

5. A obra *Lamelofones do Museu Nacional de Etnologia*, de Kubik (2002), oferece conhecimentos sobre os instrumentos musicais da classe dos idiofones dedilhados, difundidos na África subsaariana, suas diversidades em formas e tecnologias.

6. Na monografia “Análise organológica da Mbira Nyunganyunga em Moçambique: caso de projecto Mukhambira”, Silambo (2012), abordou sobre história de evolução da *mbira*, a construção e afinação, classificação e nomenclatura, e das técnicas de execução.

A presente revisão permitiu observar como tem sido o percurso sobre o estudo dos instrumentos musicais tradicionais, especialmente sobre “Mbira”. Em geral, esses trabalhos tinham um enfoque descritivo, realçando aspetos óbvios e físicos, todavia a compreensão de um determinado instrumento musical e conseqüentemente, o fazer musical vai para além desses aspetos.

A mbira, por exemplo, é um instrumento que tem sofrido transformações tanto em termos de materiais usados, como em termos de máquinas usadas no seu fabrico e acabamento (SILAMBO, 2012, p. 7). As transformações visíveis na mbira como produto final, têm sido discutidas pelos autores Kubik (2002), Dias (1986) e Duarte (1980), mas de forma não aprofundada, como se pode verificar na seguinte afirmação: “inicialmente, ou seja, por volta de 1965, os materiais usados para fazer um lamelofone eram a palmeira de ráfia, o bambu e outros vegetais. No entanto, com o desenvolvimento da metalurgia de ferro, as lamelas já eram feitas deste metal”.

É aqui notável, que outras áreas (Engenharia Mecânica e Electrónica, Carpintaria, Serralharia, Metalurgia, Matemática, Física, Antropologia, Sociologia) se associaram ao seu fabrico e podem demonstrar de forma explícita a sua transformação acústica, no entanto não devem ser subestimadas no estudo organológica.

Em forma de recapitulação, as seis literaturas apresentadas tem um carácter histórico e etnomusicólogo, debatendo questões organológicas que contemplam a classificação, a construção, a técnica de execução e o enquadramento temporal e geográfico. Nesse sentido, é

imperativa uma contribuição que possa aprofundar e documentar os métodos de aprendizagem.

Teorias de base: o Modelo C(L)A(S)P de Swanwick e a antropologia da música de Merriam

Para construir uma metodologia de ensino da Mbira Nyunganyunga propõe-se as contribuições teorias de Keith Swanwick e Alan Parkhurst Merriam.

O modelo C(L)A(S)P é um conceito criado pelo educador de Swanwick. Ele partiu do princípio de que o aprendizado musical significativo ocorre com o envolvimento do estudante em atividades diretas com a música. “O envolvimento direto pode ser alcançado por via de: composição (C), apreciação (A) e performance (P) (SWANWICK, 1979, p. 43 *apud* VARGAS, 2015, p. 69). Estas atividades centrais são complementadas com outras: a aquisição de habilidades, e o estudo da literatura musical. Como forma de ilustração breve, este modelo fundamenta a parte composicional do método, que incluem exercícios e composições técnica(o)s. Estas composições passarão por um processo de apreciação musical e analítica para averiguar a sua viabilidade para a performance. Igualmente, este modelo proporcionará elementos de literatura musical que permitirão a descrição dos diferentes procedimentos categorizados para de ensino música através da Mbira.

Na obra *The anthropology of music*, Merriam prescreve duas orientações no estudo da música: como cultura, e dentro da cultura. No primeiro caso, Merriam recomenda que a música deve ser estudada em todos os seus aspectos, como parte integrante e fundamental da cultura; e no segundo, adverte que o estudo da música não deve cingir-se apenas na comparação dos sons musicais ou técnicas de execução no sentido de superior e/ou inferior, mas, com o devido relativismo cultural.

Esta teoria auxilia na interpretação dos usos e funções da música de Mbira Nyunganyunga na ação humana em 10 categorias principais: função da expressão emocional; prazer estético; divertimento; comunicação; representação simbólica; reação física; impor

conformidade às normas sociais; validação das instituições, e dos rituais religiosos; contribuição e estabilidade cultural; e contribuição para a integração da sociedade (FREIRE, 1992, p. 20).

Em suma, estes dois teóricos agregam elementos suficientes para fundamentar a construção metodológica em diálogo com saberes provenientes da oralidade, que é uma linguagem manifestada de forma diversificada na vida quotidiana. Do mesmo modo, oferecem ferramentas que testam a efetivação do seu valor pedagógico, dentro e fora do seu contexto cultural.

Mbira: origens e distribuição geográfica

A *Mbira* teve origem há mais de 1500 anos na tribo Zezuru, pertencente a etnia dos povos *vaShona*, que habitam o presente Zimbabwe (SILAMBO, 2012, p. 14). O termo *VaShona* se refere a um grupo dos falantes de línguas Bantu que vivem entre rios Zambezi e Limpopo no Zimbabwe e numa parte de Moçambique e Zâmbia (BERLINER, 1978, p. 18)⁷.

Na África a *Mbira* estendem-se da África do Sul, norte da Etiópia e Níger, no este de Moçambique, no oeste de Gambia, no sudoeste de Uganda e Congo. As áreas de maior concentração incluem Zaire, Zimbabwe, Moçambique, e parte de Angola (BERLINER, 1978, p. 9 – 10; KUBIK, 1964, p. 31).

Segundo, Duarte (1980) e Dias (1986) em Moçambique este instrumento, teve diversos nomes, dentre eles: *mbira nhare* ou *dza vadzimu*, *nyunganyunga*, *kalimba*, *urimba*, *malimba*, *marimba*, dentre outros. Os nomes como *mbira nhare* ou *dza vadzimu*, *nyunganyunga*, *kwanangoma* são muito usados em Zimbabwe (Duarte, 1980; Dias, 1986; Williams, 2000).

Conforme Maraire *apud* Berliner (1978, p. 8-9), muitas pessoas chamam a *Mbira* por nomes europeus, com conotação depreciativa, pois foram assim ensinados pelos missionários cristãos, que se referiam a *Mbira* de forma etnocêntrica usando designações como, “piano de dedo”, piano de polegar”, “piano de mão” e mostravam-se, pouco interessadas em aprender o próprio nome africano.

⁷ The name shona refers to a group of bantu-speaking people who live between Zambezi and Limpopo rivers in Zimbabwe and in part of Mozambique and Zambia (BERLINER, 1978, p. 18).

Em Moçambique nas províncias de Manica e Sofala este instrumento toma o nome de Mbira; em Cabo Delgado, Nampula e Niassa, nos macuas e makondes é vulgar o uso de *chityatya*; na Zambézia é conhecido por *kasasi*; em Tete *sansi*; e, em Inhambane na localidade de Mabote, *malimba ou marimba* (Duarte, 1980). Atualmente, existe em Maputo, maior cidade de Moçambique a Nyunganyunga. Estes dados integram a Mbira nas três regiões de Moçambique.

Mbira Nyunganyunga: características físicas, acústicas e afinação

A Mbira Nyunganyunga existia em Moçambique sem este nome, outrora foi levada de Moçambique para Zimbabwe por Jack Tapera (zimbabwiano). Tapera tendo levado esta Mbira com 13 teclas dos *vanyungwes*, da província de Tete para o seu país designou-o de Mbira Nyunganyunga tendo em conta a sua etnicidade (SILAMBO, 2012, p. 26).

No decurso da década 1960, Nyunganyunga sofreu diversas transformações para se adequar a música dos *vaShona* de Zimbabwe, ganhando mais duas (2) teclas.

Os materiais usados inicialmente no fabrico eram de origem vegetal: palmeira de ráfia, madeira, bambu e outros, conforme a figura 1.

FIGURA 1 - Medidas de tábua: Comp. 18 cm, Larg. 12.5 cm. Medidas do ressoador: Alt. 9 cm, Diâm. 16.5 cm.



Fonte: KUBIK, 2002, p.10.

Os suportes da Mbira sofreram transformações progressivas de cordas vegetais para arame até os ganchos (figuras 1, 2, 3).

FIGURA 2 - Travessão fixado por vegetais. Medidas da base: Comp. 18 cm, Larg. 12.5cm.



Fonte: KUBIK, 2002, p. 10.

FIGURA 3 - Travessão fixado por arame.



Fonte: Outubro de 2011 – Mukhambira.

FIGURA 4 - Travessão preso por ganchos de chapas.



Fonte: Outubro, 2011; Mukhambira.

A caixa-de-ressonância passou por cabaças naturais, caixa de madeira prensada, e de fibras sintéticas (SILAMBO, 2012, p. 20); Iguamente, é equipada com sistemas de captação de som: microfones e captadores de vibrações (figuras 5, 6, 7, 8).

FIGURA 5 - Cabaça de naturais.



Fonte: KUBIK, 2002, p. 10.

FIGURA 6 - Caixa de madeira prensada.



Fonte: Fevereiro, 2011, ECA.

FIGURA 7 - Cabaça de fibra sintética.



Fonte: Outubro, 2011 Mukhambira.

FIGURA 8 - Sistema de captação.



Fonte: Outubro, 2011 Mukhambira.

A Mbira Nyunganyunga é constituída por uma tábua de madeira, cavalete, na qual estão fixadas várias palhetas de ferro através de um ou mais travessões metálicos (Duarte,

1980). Segundo Silambo, (2012, p. 27), ela possui 15 teclas dispostas quase em forma de “v”; as teclas são executadas de cima para baixo; ela é afinada em Fá⁸ maior de uma escala hexatônica.

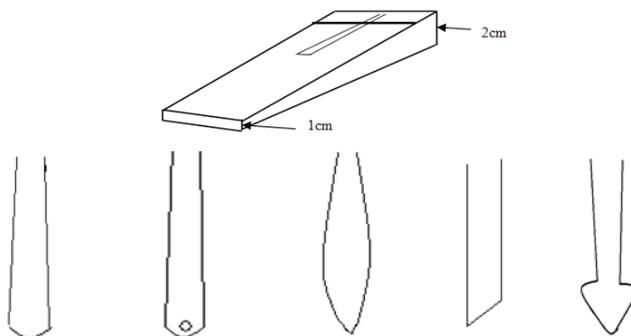
FIGURA 9 - Mbira Nyunganyunga com duas formas de teclas.



Fonte: Outubro, 2011 Mukhambira.

A maior parte das tábuas têm maior espessura no lado onde estão fixadas diferentes formas de teclas.

FIGURA 10 – Formato da tábua e teclas da Mbira Nyunganyunga.



Fonte: Elaborado pelo autor.

O ajustamento das frequências da Mbira começa da tábua até as teclas (figura 11). Neste processo usa-se o ouvido com auxílio à Mbira de referência, ou o afinador.

⁸ Centro tonal em que, geralmente, se afina a Mbira Nyunganyunga.

Na afinação da Mbira corta-se a chapa inox ou espalma-se o varão de ferro galvanizado. Seguidamente, ajustam-se 15 lamelas consoante o comprimento, a largura, o tamanho e a forma desejados (as).

As lamelas são introduzidas na tábua e afinadas na base de uma outra Mbira; Se a frequência da nova tecla for mais alta que a desejada, diminui-se a sua espessura junto do cavalete, e se esta for mais baixa diminui-se a espessura na extremidade por onde se dedilha (oposta ao cavalete), tornando a altura mais aguda (SILAMBO, 2012, p. 39).

Encontrada a nota desejada, faz-se o acabamento e introduz-se novamente na tábua; assinala-se onde a tecla assenta no cavalete, por onde começa a leitura da nota (figura 11d);

FIGURA 11 – Ilustração dos passos da Construção e afinação.



Fonte: Outubro, 2011 Mukhambira.

A Mbira Nyunganyunga apresenta 6 notas distribuídas em 15 teclas. O quadro 1 ilustra as notas do registo grave, da mais grave até a mais aguda e as suas relações com a tónica. A tónica encontra-se na 9ª, 8ª e 5ª teclas, sendo a 9ª a mais grave (figura 12).

Tabela 1: Relatividade das notas de registo grave com a tónica.

As 6 teclas básicas da Mbira.	Notas aproximadas a escala Ocidental	Relação com a tónica
9	Fá (F)	Tónica
7	Lá (A)	Terça maior acima
11	Dó (C)	Quinta perfeita acima da tónica
13	Ré (D)	Sexta maior da tónica
15	Mi (E)	Sétima maior da tónica
3	Sol (G)	Segunda maior a partir da oitava acima da tónica

Fonte: Elaborada pelo autor.

Nesta analogia, percebe-se que falta a nota Si bemol que seria o IV grau ou a subdominante, comparando com uma escala maior ocidental.

A tabela 2 ilustra a relação entre as notas do registo grave e agudo (MARAIRE, 1991, p. 18).

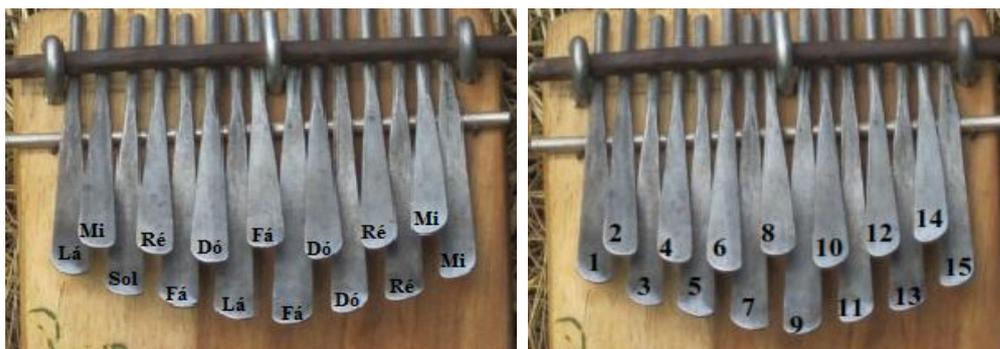
Tabela 2 – Relatividade das notas do registo grave e agudo.

Teclas	Nota	Relatividade
9, 5, 8	Fá (F)	Oitavas
7 e 1	Lá (A)	Oitavas
11 e 10	Dó (C)	Oitavas
13 e 12	Ré (D)	Oitavas
15 e 14	Mi (E)	Oitavas
6 e 10	Dó (C)	Mesma altura
4 e 12	Ré (D)	Mesma altura
2 e 14	Mi (E)	Mesma altura
3	Sol (G)	Sem relação de igualdade ou de oitava

Fonte: . MARAIRE (1991, p. 18).

Os dados apresentados pelas tabelas 1 e 2 podem ser visualizados na figura 12.

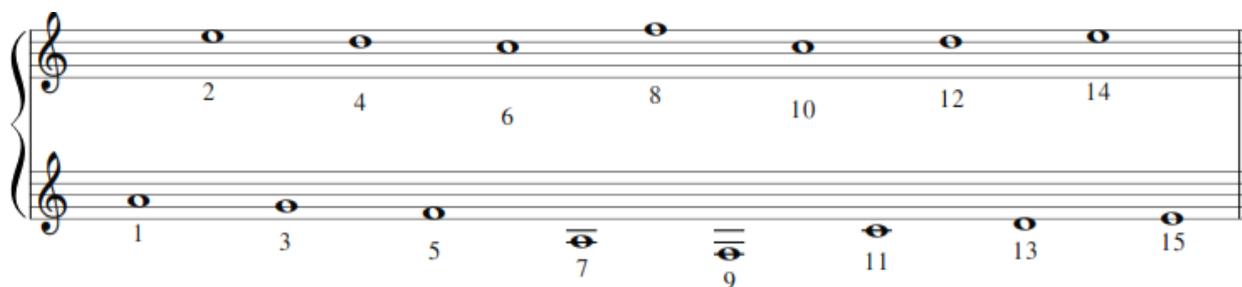
FIGURA 12 - As notas da Mbira Nyunganyunga e a sua numeração.



Fonte: Outubro, 2011 Mukhambira.

Estas notas estão distribuidas na partitura da seguinte maneira: os números ímpares representam as lamelas/notas mais graves e os pares, as lamelas/notas mais agudas, conforme Partitura 1:

PARTITURA 1 – Alturas das notas da Mbira Nyunganyunga na partitura.



Fonte: Elaboração e Editoração do Autor.

Mbira: funções e usos na música de Moçambique

A *Mbira* começou por ser utilizado em rituais religiosos, cortesias reais e em ocasiões sociais (SILAMBO, 2012, p. 14). Na visão proposta por Merriam (1964), a música de Mbira desempenhou três funções sociais para os *vashonas*. Ela tem uma função de comunicação; a validação das instituições, e dos rituais religiosos; e de divertimento.

Segundo Merriam (1964, p. 223) “O fato de que a música é compartilhada como uma atividade humana por todos os povos pode significar que ela comunica uma determinada compreensão” embora não estejamos certos quanto ao quê, como e para quem⁹.

A música embarca a preservação da ordem e coordenação dos símbolos cerimoniais através de canções; validação de sistemas religiosos como no folclore, através da recitação do mito e da lenda em canções (FREIRE, 1992, p. 22).

Segundo Berliner (1978, p. 16)¹⁰ a origem da Mbira em alguns países africanos, é clamada na mitologia. Segundo alguns músicos citados, ela é associada com o mundo da magia e espiritual, efetivando, a “transmissão da potência mágica através de encantamentos por meio de canções” (BURROWS, 1933 *apud* FREIRE, 1992, p. 22).

⁹ “The fact that music is shared as a human activity by all peoples may mean that it communicates a certain limited understanding simply by its existence” (MERRIAM, 1964, p. 223).

¹⁰ Its origin in some parts of Africa is grounded in mythology. In accounts given by musicians among the Dan, the instrument is associated with themes of magic and spirit world, the power of the mbira to improve person’s fortune in life, and the ability of the mbira to comfort one’s loneliness (BERLINER, 1978, p. 16).

O mesmo autor acrescenta que a Mbira é para os *vaShona*, um instrumento pessoal que tem o poder de criar alegria e proteção do tocador, com forte associações de espíritos ancestrais. “A música funciona como veículo na expressão de ideias e emoções não reveladas no discurso comum, e liberta de ideias não mensuráveis de outro modo” (FREIRE, 1992, p 20-21).

A Mbira Nhare ou Dza vadzimu¹¹(ilustrada na figura 13), embora usada para entretenimento, era frequente ser usado em cerimónias de evocação dos espíritos ancestrais dos *vaShona* designadas *mapira*¹². Ela funcionava como linguagem comum entre estes e os seus descendentes vivos, daí o nome Mbira Dza vadzimu, ou dos espíritos ancestrais. Aqui existe uma função de representação simbólica dos espíritos ancestrais e uma estabilidade cultural. Merriam assinala que quase não há dúvida de que a música funciona em todas as sociedades como uma representação simbólica de ideias e comportamentos (MERRIAM, 1964, p. 258)¹³.

FIGURA 13 - Mbira Dza vadzimu ou Nhare, 3 orifícios.



Fonte: Agosto, 2011; Escola Secundária Josina Machel; Outubro, 2011 Mukhambira.

¹¹ Possui mais teclas em relação a Mbira Nyunganyunga, podendo variar de 22 a 28 teclas.

¹² *Mapira* é plural de *bira*, uma cerimónia religiosa e tradicional dos *vaShonas* em que se executa a música de Mbira. Há uma semelhança entre as palavras “*bira* e *mbira*”, podendo por presunção, concluir-se que ambas têm origem do verbo *Kupira* que significa uma ritual de oferta” (BERLINER 1978, p. 187). Traduzido em: (...) a traditional religious ceremony called a *bira* (plural *mapira*) for the ancestral spirits. (Note the similarity between the words *mbira* and *bira*. Whether they were both originally derived from the verb *kupira*, “to make a ritual offering” is a matter of speculation).

¹³ Symbolism is music, the can be considered on these four levels: the signing or symboling evident in song texts, the symbolic reflection of affective or cultural meaning, the reflection of other cultural behavior and values, and the deep symbolism of universal principles. It is evident that the approach which sees music essentially as symbolic of other things and processes is fruitful one; and stressed again here is the kind of study which seeks to understand music not simply as a constellation of sounds but rather as human behavior (MERRIAM, 1964, p. 258).

Na tradição dos *vaShona*, a Mbira Dza vadzimu era tocada em pares, em que um fazia a chamada (*kushaura*), liderando a performance, e o outro fazia a resposta (*kutsinhira*), formando pulsos intercalados¹⁴ (SILAMBO, 2012, p. 29). Esta combinação concretiza a função de contribuição de integração na sociedade. Para Freire, (1992, p. 23) “promovendo um ponto de união em torno do qual os membros de sociedade se congregam, a música realmente realiza a função contribuição e integração na sociedade”.

Métodos de ensino da Mbira

O ensino da Mbira em Moçambique é muitas vezes feito nas comunidades, nas casas de cultura, e nas associações dos músicos de forma oral. Os fabricantes e executantes, também servem de pedagogos deste instrumento.

O ensino da Mbira, por vezes, é baseado em tablaturas de Maraïre (1991). Esta representação gráfica é uma tentativa para recriar a música de Mbira visualmente, embora acreditasse que ainda não existisse nenhum sistema de notação com eficácia aproximada a do método direto na aprendizagem da Mbira, que é através da audição e observação. Maraïre recorria a esta representação gráfica, “porque ajuda na indicação do modelo rítmico, aproximando o aprendente às articulações rítmicas e sentimentos das músicas dos *vaShona* (MARAIRE, 1991, p.29).

No livro de Berliner (1978, p. 286-298) existe 5 variações de obras clássicas para iniciação da Mbira. Esta notação (tablaturas) indica onde e quando os dedos devem ser colocados, e não o som que deve ser produzido. Este sistema é na opinião Berliner uma tentativa para que os ocidentais possam aprender a música africana. Ele considera vantajosa, pois é acessível para pessoas sem conhecimento da notação ocidental.

¹⁴Consoante Pinto (2001, p. 239) “os pulsos intercalados (*interlocking*) são um dos doze critérios essenciais da música africana, que seriam uma versão específica de ritmo cruzado, que se apresenta de forma regular, quando dois ou três músicos intercalam as suas marcações sonoras”. Estas marcações rítmicas resultam em contratempos, sincopas, polirritmias, e demonstram a independência dos dedos do executante em passagem melódica e harmónica.

Cada fileira corresponde a um pulso do modelo rítmico. No sistema de Berliner (1978, p. 283)¹⁵ coloca-se asterisco (*) nos retângulos para representar as pausas/silêncios, enquanto Maraire deixa os retângulos vazios, para o mesmo efeito (Tabela 3).

Tabela 3: Tablaturas da Mbira e divergências metodológicas.

Pe ¹⁶	Id	Pd	Pe	Id	Pd
		9			9
*					
	10	11		10	11
7			7		

Fonte: Elaborado pelo autor.

Maraire enumera as teclas da esquerda para direita, conforme a figura 14A. No sistema de Maraire, as teclas da região grave, são representadas por números ímpares (1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15), e as da região aguda por números pares (2, 4, 6, 8, 10, 12 e 14). As teclas 1, 2, 3, 4, 5, 6 e 7 são dedilhadas pelo polegar esquerdo; as 9, 11, 13 e 15 são dedilhadas pelo polegar direito; e as 8, 10, 12 e 14 pelo indicador direito. Berliner enumera as teclas da região grave, começando a partir das duas teclas mais grave, para esquerda (números descendentes, 4, 3, 2, 1) e para a direita (de forma ascendente, 1, 2, 3, 4); na enumeração de teclas da região aguda começa da tecla central seguindo o procedimento anterior (figura 14B).

FIGURA 14 - Numeração das teclas da mbira segundo estudiosos Maraire (a) e Berliner (b).



Fonte: Outubro, 2011, Mukhambira.

¹⁵ Na asterisk * written in a row, and placed on a vertical line separating the two half columns, tells you to rest- to let that particular pulse go by without plucking any key at all (BERLINER, 1978, p. 283).

¹⁶Pe-polegar esquerdo, Id-indicador direito, Pd-polegar direito.

Considerações

No campo de Etnomusicologia, Musicologia, e Antropologia, e Educação Musical existem estudos realizados sobre a Mbira, embora poucos foram encontrados. Estas pesquisas foram feitas em língua inglesa, e não são atuais, apontando a necessidade de pesquisas contínuas de outras abordagens.

Assim, percebeu-se que é necessário aprofundar modelos de aprendizagem para poder dar importância do problema proposto no trabalho - como construir uma metodologia de ensino de teoria, leitura e escrita musical com a Mbira Nyunganyunga.

Essa construção metodológica é fundamentada em diálogo com saberes provenientes da oralidade, pois a aprendizagem deste instrumento musical tradicional tem acontecido em geral de maneira empírica. Todavia, ela deve ser testada para a efetivação do seu valor pedagógico.

O produto desta pesquisa em andamento propõe para além de elementos de forma da dissertação a contextualização (distribuição geográfica e nomenclatura; uso e função na música moçambicana, organologia); técnica de execução (aspectos de didáticos para a ensino, exercícios técnicos e composições); gravação audiovisual.

O método estará diretamente ligado a técnica interpretativa. Ele irá priorizar uma técnica áudio visual que permitirá o registo de todos os exercícios e composições para servirem de modelos acomodados de ser apreciados em sonoridade e manuseamento. Portanto, aplicando este método os alunos (principalmente os iniciantes) podem escutar e ver elementos rítmicos, melódicos e harmônicos manipulados por dois polegares e o pelo indicador direito.

Neste momento já foram definidos os conteúdos e grafados exercícios técnicos gradativos. Os exercícios foram pensados de forma melódica, harmônica, e depois conciliando ambos. No fim de um determinado número de exercícios técnicos será apresentado o número da obra que o aluno estará tecnicamente habilitado a executar. Para, além disso, já existem 4 composições propostas e grafadas em tablaturas e partitura.

Do mesmo modo, estamos a trabalhar com outros compositores para darem sua contribuição, estando neste momento num processo de socialização do instrumento para os

compositores em termos de extensão, técnica de execução, progressões melódicas, harmônicas e rítmicas fazíveis da música de Mbira Nyunganyunga.

Espera-se que esta investigação possa contribuir para fortalecer a identidade cultural Moçambicana na área de conhecimento pedagógico-musical, servindo de ferramenta estimuladora para a aprendizagem da Mbira em cursos de curta, média e longa duração.

Referências

BERLINER, Paul. **The Soul of Mbira: Music and Traditions of the Shona People of Zimbabwe.** Chicago & Lindos: Universos of Califórnia Prés, 1978.

CUMBE, Ângelo Nhapacho Francisco. **O Património Geológico de Moçambique: Proposta de Metodologia de Inventariação, Caracterização e Avaliação.** Braga, 2007 Tese (Mestrado em Património Geológico e Geoconservação) Universidade do Minho.

DIAS, Margot. Idiofones dedilhados. In: **Instrumentos musicais de Moçambique.** Lisboa: Instituto de investigação Científica Tropical – Centro de Antropologia Cultural e Social (75-102), 1986.

DUARTE, Maria da Luz Teixeira (coordenador). **Catálogo dos instrumentos musicais de Moçambique.** Maputo: Gabinete Central da organização do Festival nacional de Canção e música tradicional, 1980.

FREIRE, Vanda Lima Bellard. **Música e sociedade: uma perspectiva histórica e uma reflexão aplicada ao ensino superior de música.** 1992. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

HENRIQUE, Luís L. Introdução aos Instrumentos Musicais. In: **Acústica Musical.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (314-332), 2009.

KUBIK, Gerhard. **Lamelofones do Museu Nacional de Etnologia.** Lisboa: Ministério da Cultura, Instituto Português de Museus, Museu Nacional de Etnologia, 2002.

MARAIRE, Dumisani Abraham. **The Nyunga Nyunga Mbira.** Portland: Swing Trade, 1991.

MERRIAM, Alan P. Problems and Results: in **The Anthropology of Music.** Chicago: Northwestern University Press (187-321), 1964.

RODRÍGUEZ, Carlos Ruiz. **Estudios en torno a la influencia africana en la música tradicional de México: vertientes, balance y propuestas.** Revista Transcultural de Música; p. 1-18 1697-0101, 11 (2007). Disponível em: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/130/estudios-en-torno-a-la-influencia-africana-en-la-musica-tradicional-de-mexico-vertientes-balance-y-p...> acessos em 29, Agosto, 2017.

SILAMBO, Micas Orlando. **Análise organológica da Mbira Nyunganyunga em Moçambique:** caso de projecto Mukhambira. Maputo, 2012. 71 p.

WILLIAMS, Michael. **Mbira/Timbila, Karimba/Marimba:** a look at some relationships Between African Mbira and Marimba, [S.l.: s.n.] 2000.