

Um guia didático para a aprendizagem da Mbira Nyunganyunga: caso de *Nhemamusasa*.

Micas Orlando Silambo
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
silambomicas2@gmail.com

Comunicação

Resumo: Este artigo propõe um guia didático para a aprendizagem de um instrumento musical tradicional africano, Mbira Nyunganyunga, tendo como base os seus processos nativos de aprendizagem e a peça musical *Nhemamusasa*. A metodologia incluiu transcrição da linha vocal e a edição das tablaturas desta peça, elencado à pesquisa bibliográfica e documental exploratória, retrospectiva e observação participante, com base em aulas e apresentações. A partir desse estudo é apresentada uma série de práticas musicais que podem ser ressignificadas pelo meio escolar para minimizar os choques culturais que tem se verificados nas academias, permitindo que a escola se torne mais permeável à pluralidade cultural, ampliando uma visão crítica e reflexiva do processo de aprendizagem musical como um todo.

Palavras-chave: Mbira Nyunganyunga, Guia didático, *Nhemamusasa*.

Contexto do estudo e vias metodológicas

A Mbira é um instrumento musical tradicional africano antigo. Entretanto, sua difusão, tanto no continente africano, quanto nos demais continentes, foi ofuscada pela equivocada visão histórica, que considera o tambor como sendo o símbolo da música africana. Ela, a Mbira, teve origem há mais de 1500 anos na tribo Zezuru, pertencente a etnia dos *vashona*, “grupo dos falantes de Bantu que vive entre rios Zambeze e Limpopo no Zimbabwe e numa parte de Moçambique e Zâmbia”, que habitam presente Zimbabwe (SILAMBO, 2012, p. 14).

A prática e os diversos formatos físicos deste instrumento musical podem ser encontrados na África do Sul, norte da Etiópia e Níger, no leste de Moçambique, oeste de Gâmbia, sudeste de Uganda e Congo. As áreas de maior concentração incluem Zaire,

Zimbabwe, Moçambique e uma parte de Angola (BERLINER, 1978, p. 9 – 10; JONES, 1971, p. 123; KAUFFMAN, 1970, p. 75; KUBIK, 1964, p. 31; DIAS, 1986, p. 76).

A Mbira é um instrumento de fácil portabilidade, sendo seu uso disseminado em grande medida nas diversas regiões da África em diferentes contextos geográficos, linguísticos e sociais.

Para nomear cada tipo do instrumento desta família dos lamelofones, Duarte (1980) e Dias (1986) num contexto Moçambicano se atém aos nomes: Mbira nhare ou dzavadzimu, Nyunganyunga, kalimba, urimba, malimba, marimba, dentre outros. Denominações como nhare ou dzavadzimu, Nyunganyunga, kwanangoma são muito usadas em Zimbabwe, podendo-se também encontrar designações como *ringa*, *rissange*, *quisanje* em Angola (DUARTE, 1980; DIAS, 1986; WILLIAMS, 2000).

Este artigo é um recorte de uma pesquisa que está sendo desenvolvida em uma instituição federal de ensino superior, sob o tema *Etnopedagogia na formação musical: uma pesquisa sobre o ensino da Mbira Nyunganyunga* com o propósito de construir uma proposta metodológica instrumental para este instrumento na perspectiva de ensino e aprendizagem musical, considerando os seus processos nativos de ensino e aprendizagem musical.

Nesta pesquisa, ainda em andamento, procuro compor subsídios significativos que possam ajudar nas lacunas vividas e observadas na área de ensino e aprendizagem da Mbira, interagindo aspectos didático-pedagógicos, históricos e socioculturais.

Neste sentido depois de ter construído o material didático, inspirado em práticas e saberes nativos, pesquisa bibliográfica e documental exploratória, retrospectiva, considerei a inclusão de uma pesquisa-ação integral (oficina de Mbira Nyunganyunga) com 4 licenciados para implementar, observar e avaliar a viabilidade do material construído com auxílio de observação participante, diário de pesquisa e filmagem das sessões.

As técnicas de construção dos dados descritos no parágrafo anterior foram substanciais para o presente artigo, no qual proponho a elaboração de guia didático para

facilitar o processo de aprendizagem da Mbira Nyunganyunga. Este material, como colocado, foi inspirado nas práticas nativas deste instrumento musical consciente de que as

Ferramentas expressivas fundamentais para culturas de forte tradição oral [...] se originam a partir de uma intenção criativa, articulando signos e conceitos [...]. Sua razão de ser e seu valor como recurso pedagógico se mostram ainda mais evidentes na medida em que alguns dos conteúdos que transmitem parecem poder provir apenas delas e de nenhuma outra fonte mais [...] (Kater, 2004, p. 11)

Nesse sentido, discorro sobre aspectos indispensáveis para a familiarização do aprendiz com este instrumento, os caminhos interpretativos a serem percorridos na aprendizagem musical e finalmente apresento a uma peça recolhida do folclore africano (linha melódica/canto) que junto aos padrões de acompanhamento embutidos na Mbira Nunganyunga constituem a peça *Nhemamusasa*. Trata-se de uma composição clássica para a música da Mbira que tem sido uma das primeiras músicas que são aprendidas aprendizes iniciantes da Mbira. Esta peça explora quase todas as teclas da Nyunganyunga e, é amplamente divulgada entre os executantes deste instrumento.

Familiarização com a Mbira Nyunganyunga

A transmissão do conhecimento sobre a execução da Mbira e sua música tem por base a oralidade e as experiências acumuladas pelo seu transmissor (SILAMBO, 2017, p. 2), que indica as teclas e o momento em que as mesmas devem ser dedilhadas. No contexto de aprendizagem da Mbira, particularmente, o aluno deve estar disposto a desenvolver a sua memória musical de forma aural, pois, ele “[...] aprende através de observação e imitação da performance de executantes habilitados sem que seja passado alguma aula” (BERLINER, 1978, p. 138)¹.

¹ Through this method the student learns by observing and imitating the performance of other skilled players without actually being given lessons (BERLINER, 1978, p. 138).

Inicialmente é de suma importância o aprendiz se familiarizar com o instrumento e a sua afinação, sendo a Mbira Nyunganyunga geralmente afinada na escala hexatônica maior, ou seja uma escala de 7 notas com a exceção do quarto grau, conforme está ilustrado na figura 1.

Figura 1 - As notas da Mbira Nyunganyunga



Fonte: Editoração do auto (Mukhambira, Outubro, 2011)

Estas notas estão demonstradas na figura 2 na qual os números ímpares representam as lamelas/notas mais graves e os pares, as lamelas/notas mais agudas (SILAMBO, 2017, p. 13).

Figura 2 – Tessitura da Mbira Nyunganyunga na partitura



Fonte: Elaboração e Editoração do Autor

A Mbira Nyunganyunga é constituída por teclas sobrepostas que formam uma região grave e a outra aguda. Segundo o sistema de registo usado pelo etnomusicólogo Maraire (1991), 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 (Pe); as 9, 11, 13 e 15 são dedilhadas pelo polegar direito (Pd); e as 8, 10, 12 e 14 são tocadas pelo indicador direito (Id), conforme a figura 3.

Figura 3 - Enumeração das teclas e indicação do dedilhado



Fonte: Elaboração e editoração do autor (Mukhambira, Outubro, 2011)

Depois de reconhecer a constituição, afinação e dedilhado da Nyunganyunga deve se executar os exercícios que são sugeridos nas figuras 4 - 14 de modo que o aprendiz se familiarize com a estrutura, timbre, sonoridade e a técnica de execução do instrumento, começando pelo ritmo sugerido, para em seguida, realizar o exercício com ritmo de sua escolha.

Os exercícios foram organizados consoantes a região e dedilhados correspondentes. Por baixo de cada nota representada na partitura está indicado o dedo a ser utilizado, por cima a tecla a ser dedilhada e entre as linhas e os espaços da partitura a nota correspondente (figuras 4-14). Os mesmos elementos estão ilustrados na tablatura para que ocorra a familiarização com o sistema comumente usado para o registo da música de Mbira.



abem
Associação Brasileira
de Educação Musical

X Encontro Regional Norte da Associação Brasileira de Educação Musical
Educação Musical em tempos de crise: percepções, impactos e enfrentamentos
Macapá/AP - 12 a 14 de novembro de 2018



Figura 4 - Teclas graves do polegar esquerdo na região grave

Pe	Id	Pd
5		
3		
5		
3		
5		
3		
5		
3		
5		

Fonte: Elaboração e editoração do autor

Figura 5 - Teclas graves do polegar esquerdo na região grave

Pe	Id	Pd
3		
1		
3		
1		
3		
1		
3		
1		
3		

Fonte: Elaboração e editoração do autor

Figura 6 - Teclas agudas do indicador direito na região aguda

Pe	Id	Pd
	10	
	12	
	10	
	12	
	10	
	12	
	10	
	12	
	10	

Fonte: Elaboração e editoração do autor

Figura 7 - Teclas agudas do indicador direito na região aguda

Pe	Id	Pd
	12	
	14	
	12	
	14	
	12	
	14	
	12	
	14	
	12	

Fonte: Elaboração e editoração do autor
 Figura 8 - Teclas agudas do indicador direito na região aguda

Pe	Id	Pd
	14	
	8	
	14	
	8	
	14	
	8	
	14	
	8	
	14	

Fonte: Elaboração e editoração do autor
 Figura 9 - Teclas agudas do polegar esquerdo na região aguda

Pe	Id	Pd
6		
4		
6		
4		
6		
4		
6		
4		
6		

Fonte: Elaboração e editoração do autor

Figura 10 - Teclas agudas do polegar esquerdo na região aguda

Pe	Id	Pd
4		
2		
4		
2		
4		
2		
4		
2		
4		
6		
4		

Fonte: Elaboração e editoração do autor

Figura 11 – Escala pentatônica de Dó maior

Pe	Id	Pd
		11
		13
		15
3		
1		
6	/10	
1		
3		
		15
		13
		11

Fonte: Elaboração e editoração do autor

Concernente a leitura da tablatura, é preciso esclarecer que geralmente, quando os números aparecem na mesma fileira significa que as notas devem soar simultaneamente. Neste caso, em que o número aparece com uma barra oblíquo, trata-se de indicação de outra possibilidade de executar uma tecla diferente com frequência sonora semelhante (11ª fileira da tablatura da figura 11).

Figura 12 - Escala pentatônica de Fá maior

Pe	Id	Pd
5		
3		
1		
6	/10	
4	/12	
	8	
4	/12	
6	/10	
1		
3		
		5

Fonte: Elaboração e editoração do autor

Figura 13 – Escala pentatônica de Ré menor

Pe	Id	Pd
		13
5		
3		
1		
6	/10	
4	/12	
6	/10	
1		
3		
5		
		13

Fonte: Elaboração e editoração do autor

Figura 14 – Escala hexatônica



Fonte: Elaboração e editoração do autor

Estratégias interpretativas da tablatura da Mbira Nyunganyunga

Como referi anteriormente a música da Mbira é comumente registrada em tablaturas verticais. Entende-se, por tablatura o sistema de notação que utiliza letras, algarismos ou outros sinais, em vez da notação em pauta musical (5 linha que forma 4 espaços equidistantes). O princípio básico da tablatura reside na indicação, por meio de letras e cifras dispostas em diagramas, de como o executante deve proceder para produzir determinada nota, ou acorde, em seu instrumento (EDITOR, 1994, p. 924). Para Maraire (1991, p. 29) “as tablaturas da ‘Mbira’ são apresentadas verticalmente para facilitar a leitura e a execução, simultaneamente”, mas acredita-se que o uso eficaz de um sistema é uma questão de habituar e apreender a sua simbologia.

Esta representação gráfica é uma tentativa que ele sugeriu para recriar a música de Mbira visualmente, embora acreditasse que ainda não existisse sistema de notação com eficácia aproximada a do método direto na aprendizagem da Mbira, que é através da audição e observação. Entretanto, mesmo com esta falta de convicção, Maraire recorria a esta representação gráfica, “uma vez que ajuda na indicação do modelo rítmico, aproximando o aluno às articulações rítmicas e sentimentos das músicas dos *vashona*” (MARAIRE, 1991, p. 29). Essa lacuna, deixada pela imprecisão do registro musical na tablatura, pode ser complementada com recursos didáticos audiovisuais.

As tablaturas da Mbira ou simplesmente a música da Mbira contém duas frases, uma interrogativa e outra a resposta. Neste sentido o aluno divide o trecho musical em seções

(frases) e aprende-os, uma em cada parte. As seções da peça *Nhemamusasa* estão separadas por negrito na figura 15, sendo que a primeira seção é a pergunta e a segunda é a resposta. O caráter responsorial (pergunta e resposta) é peculiar na música africana, sendo sustentado pelo (BERLINER, 1978, p. 2) ao afirmar que “[...] muitas peças de Mbira eram baseadas em duas frases, uma vista como a pergunta e outra como a resposta”.

Figura 15 - Padrão básico de *Nhemamusasa*

	i	ii	iii	
I	Pe	Id	Pd	
	3		11	
	3		15	
XIII				
	1		15	
	3		11	← Pergunta 1ª Secção ou Frase
XXV				
	5		9	
	1		15	
XXXVII				
	3		15	
	3		15	
	1		15	
	3		11	← Resposta 2ª Secção ou Frase
	3		15	
	3		15	

Fonte: Elaboração e editoração do autor

Para facilitar a aprendizagem das seções o executante primeiramente trabalha o polegar esquerdo da peça, em seguida o polegar direito. Para ganhar coordenação motora, passa a trabalhar os dois polegares de forma alternada ou simultânea.

A aplicação desse método faz com que os alunos memorizem rapidamente cada frase, aprendam a frase seguinte até que eles executem fluentemente todos os segmentos da peça e possam tocá-los sucessivamente sem hesitação (BERLINER, 1978, p. 140, tradução nossa)². Numa aprendizagem inicial, uma vez o aluno ter aprendido o dedilhado padrão ou da variação de uma peça específica, no caso, a “*nhemamusasa*”, ele deve tocar a parte lentamente e repetidas vezes.

Os números romanos em maiúscula registradas na figura 15 indicam a contagem das fileiras, os romanos em minúscula indicam as colunas e os árabes demonstram o número da tecla ou lamela a dedilhar. Cada fileira corresponde a um pulso do modelo rítmico. Cada passagem do padrão básico da peça *Nhemamusasa*, ilustrado na figura 15 é construída por duas (2) notas que soam simultaneamente, dando uma sensação de progressão harmônica. Para Maraire (1991) em divergência com outros teóricos musicais “um acorde pode ter dois sons”, o que se verifica, frequentemente, na música da Mbira.

Para representar as pausas/silêncios coloca-se asterisco (*) nos retângulos (BERLINER, 1978, p. 283)³ como se pode visualizar na figura 16 no polegar direito pelas fileira III, VII, XI, XV, XIX, XXIII . Em outras palavras no III pulso soa apenas a tecla (Sol), no VII pulso a tecla 3 (Sol), no XI a tecla 1 (Lá) e assim por diante.

² By this method, students memorize each phrase, learning one after another until they have mastered all four segments of the piece and can play them in succession (BERLINER, 1978, p. 140).

³ 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).

Figura 16 - Pergunta da primeira variação de *Nhemamusasa*

	i	ii	iii
	Pe	Id	Pd
I	3		11
III	3		*
V	3		15
	3		*
IX	1		15
	1		*
XIII	3		11
	3		*
XVII	5		9
	5		*
XXI	1		15
	1		*

← Pergunta
1ª Seção ou Frase

Fonte: Elaboração e editoração do autor

Neste estágio do aprendizado o aluno já compreende a estrutura do instrumento, a sua afinação, bem como o modo de interpretação das tablaturas. Desta forma são apresentadas na figura 17 todas as tablaturas da peça *Nhemamusasa* para a sua aprendizagem, sendo relevante pensar numa métrica impregnada em 4/8. A primeira tablatura é denominada de padrão básico e as restantes são as variações. Neste sentido,

depois ter de aprendido com sucesso o modelo rítmico básico, e repetido o ciclo de forma contínua, sem a necessidade da tablatura, vai se a primeira variação, a segunda e assim sucessivamente; em seguida, volta-se ao modelo rítmico básico e toca-se com todas as variações já aprendidas, repetindo cada

uma, várias vezes, e passando para a seguinte sem interrupção Berliner (BERLINER, 1978, p. 284, tradução nossa)⁴.

Figura 17 - Padrão básico e variações de peça *Nhemamusasa*

Pe	Id	Pd															
3		11	3		11	3		11	3		11	3		11	3		11
			3		11	3		11	3		11	3	10		3	10	
3		15	3		15	3		15	3		15	3		15	3		15
			3		15	3		15	3		15	3	14		3	14	
1		15	1		15	1		15	1		15	1		15	1		15
			1		15	1		15	1		15	1	14		1	14	
3		11	3		11	3		11	3		11	3		11	3		11
			3		11	3		11	3		11	3	10		3	10	
5		9	5		9	5		9	5		9	5		9	5		9
			5		9	5		9	5		9	5	8		5	8	
1		15	1		15	1		15	1		15	1		15	1		15
			1		15	1		15	1		15	1	14		1	14	
3		13	3		13	3		13	3		13	3		13	3		13
			3		13	3		13	3		13	3	12		3	12	
5		9	5		9	5		9	5		9	5		9	5		9
			5		9	5		9	5		9	5	8		5	8	
1		15	1		15	1		15	1		15	1		15	1		15
			1		15	1		15	1		15	1	14		1	14	
3		11	3		11	3		11	3		11	3		11	3		11
			3		11	3		11	3		11	3	12		3	12	
3		15	3		15	3		15	3		15	3		15	3		15
			3		15	3		15	3		15	3	14		3	14	
3		13	3		13	3		13	3		13	3		13	3		13
			3		13	3		13	3		13	3	12		3	12	
			3		13	3		13	3		13	3	12		3	12	

Fonte: Elaboração e editoração do autor

A melodia da peça da *Nhemamusasa* está embutida na região aguda, então é importante que depois de executar fluentemente todas as variações, o instrumentista intercale variações que explorem diferentes regiões do instrumento para não haver a

⁴ After the first basic pattern has been mastered and can be repeated in continuous cycle without pausing and without referring to the tablature, go on to the first variation. After each new variation has been learned, add it to the others; that is, return to the basic pattern and play through all the variations that has been learned, repeating each one several times but then going on to next without pausing (BERLINER, 1978, p. 284).

sensação de desaparecimento melódico.

Assim que aluno tenha aprendido eficazmente o padrão básico e suas variações é importante procurar outros executantes da Mbira para tocar conjuntamente. Nesta performance em grupo é relevante que os instrumentistas comecem por executar o padrão básico, e depois um deles se sobressai improvisando, tendo em conta as variações da peça e vice-versa. A precisão e força no dedilhado das teclas e a exatidão rítmica são

habilidades desenvolvidas aprendendo uma ou poucas peças de Mbira do que um vasto repertório. [...] isso é importante para que os iniciantes possam desenvolver o controle do seu instrumento lentamente e deliberadamente, construindo uma base sólida com baixo número de peças que podem gradualmente serem expandidas em um completo repertório de composições e variações (BERLINER, 1978, p. 142, tradução nossa)⁵.

Aprendizagem da linha melódica da peça *Nhemamusasa*

O canto é uma prática indispensável na aprendizagem musical da Mbira, pois, de um modo geral as peças deste instrumento são constituídas também por uma linha melódica executada pela voz, o que confirma as palavras descritas por dois pesquisadores culturais da música africana ao referir que “[...] a voz humana é o coração da música africana (SMALL, WALSER, 1996, p. 50, tradução nossa)⁶.

O texto da composição *Nhemamusasa* foi escrita em *shona*, uma das línguas bantu comumente falada em Zimbabwe e numa parte da região central da Moçambique. Inicialmente para trabalhar o canto desta peça sugiro que seja atingida uma leitura fluente do texto a seguir:

Nhemamusasa

⁵ These skills first are developed by leaning one or a few mbira pieces rather than a large repertory. [...] It is important for beginners to develop control of their instruments slowly and deliberately, building a solid foundation on a small number of pieces which can gradually be expanded into a full repertory of compositions and variations (BERLINER, 1978, p. 142).

⁶ [...] the human voice is at the heart of African music (SMALL, WALSER, 1996, p. 50).

Pereka pereka iwe

Aya ho iye iyere ndende

Hanzvadzi yamai vaka zvaisingarooore

Como dizem os falantes nativos da língua *shona* a expressão *Nhemamusasa* é constituída por duas palavras ligadas (*Nhema-musasa*) na qual - *Musasa* significa abrigo ou refúgio e *Nhema* - uma pessoa que o constrói. Nesse sentido, *Nhemamusasa* significa um indivíduo que constrói o seu abrigo. Segundo o material audiovisual apresentado por Taku Mafika, professor e músico zimbabuano executante da Mbira Nyunganyunga a expressão *pereka* significa simplesmente carregar alguma coisa, no sentido de apelar uma mulher (*Nhema*) fazer alguma coisa ou trabalhar na sua machamba. Em confirmação desta colocação o etnomusicólogo Pedro Júlio Siteo⁷ afirma que esta canção, “refere-se a uma senhora que não trabalhava na sua machamba. É uma crítica social”, na qual a “a música [...] é como um veículo de [...] passagem da educação que permite o controlo dos membros desviantes da sociedade em prol da estabilidade da cultura” (MERRIAM, 1964, p. 225, tradução nossa)⁸. Logo, a ela funciona como “ferramenta potencial de transformação do homem e da sociedade, na medida em que, como as demais formas de arte, ela contribui para elaboração de um saber crítico, conscientizador, propulsor da ação social, assim como para um aperfeiçoamento (FREIRE, 1992, p. 14).

De um modo particular, a maior parte das letras que acompanham a emissão vocal da música de Mbira é acompanhada por canto à tirolesa (*yodellings*) entendido como execução de sons (palavras ou sílabas) que não apresentam um significado literário das palavras cantadas, mas que enriquecem a sonoridade das peças africanas de um modo integral. Nesta peça essa característica da música africana se dá pelas expressões *Aya ho iye iyere ndende*, *Hanzvadzi yamai vaka zvaisingarooore*.

⁷ Comunicação oral feita pelo Pedro Júlio Siteo, professor de Etnomusicologia e Mbira Nyunganyunga, formado e atuante na Escola de Comunicação e Arte pela Universidade Eduardo Mondlane de Moçambique.

⁸ Music [...] as a vehicle [...] of education, control offering members of the society, and stress upon what is right, it contributes to stability of culture. (MERRIAM, 1964, p. 225).

Uma vez compreendido o texto que compõe esta peça o aluno pode iniciar a aprendizagem da melodia vocal que está apresentada na figura 18. As repetições indicadas graficamente nesta figura são interpretadas de acordo com o contexto, no qual a escolha da frase a ser respondida momentaneamente depende do trecho que é emitido pelo solista ou líder.

Figura 18 - Linha vocal de *Nhemamusasa*

$\text{♩} = 150$ C Em Am C F Am Dm
Nhe - mamu - sa - sa nhe - mamu - sa - sa

8 F Am C Em G7 Fine C
nhe - mamu - sa - sa nhe - mamu - sa - sa

14 Em Am C F Am Dm
Pe - re - ka pe - re - ka pe - re - ka pe - re - ka

20 F Am C Em G7 C C
pe - re - ka iwe

27 C Em Am C F Am
Ai - ya ho iye iye - re nde - nde

33 Dm F Am C Em G
Han - zva - dzi ya ma - i va - ko zvai - si - nga - roo - re
D.C. al Fine

Fonte: Elaboração e editoração do autor

O canto desempenha um papel de relevo no processo de aprendizagem musical da

Mbira, podendo desempenhar ambas as funções de acompanhar o ostinato preconizado na música da Mbira, e facilitar a memória digital de um determinado ritmo passado de forma oral/aural pelos mais experientes.

Depois de ter aprendido o padrão básico, as variações da Mbira e a melodia vocal de *Nhemamusasa* separadamente, é chegado o momento de começar a dialogar as duas partes. Note que o texto é composto basicamente por três partes vocais (1. *Nhemamusasa*, 2. *pereka*, 3. *yodellings*). É importante antes de iniciar o estudo ou execução simultânea do instrumento e da voz, analisar atentamente a entrada de cada trecho vocal. As duas primeiras partes começam sempre no acorde de Mi menor (Em) e a terceira parte no acorde de Dó maior (C). Para o dialogar as partes precisa experimentar o padrão básico e todas as variações cantando, todavia no arranjo apresentado na figura 19 foi usada a segunda variação.

Figura 19 - A linha vocal e a primeira variação de *Nhemamusasa*

$\text{♩} = 150$ C Em Am C F Am Dm
 Voz
 Nhe - mamu - sa - sa nhe - mamu - sa - sa
 Mbira
 8 F Am C Em G7 Fine C
 nhe - mamu - sa - sa nhe - mamu - sa - sa
 14 Em Am C F Am Dm
 Pe - re - ka pe - re - ka pe - re - ka pe - re - ka

20 F Am C Em G7 C C

pe - re - ka iwe

27 C Em Am C F Am

Ai - ya ho iye iye - re nde - nde

33 Dm F Am C Em G D.C. al Fine

Han - zva - dzi ya ma - i va - ko zvai - si - nga - roo - re

Fonte: Elaboração e editoração do autor

Considerações Gerais

Tendo por base os argumentos e reflexões realizadas ao longo deste artigo ficou evidente que os processos nativos da Mbira têm um caráter sistemático que pode revestir-se do aprendizado de música como ação social com importantes consequências para os outros tipos de ações o que impele um diálogo constante da música com outras áreas de saberes de forma a compreender as inter-relações particulares e subjetivas do seu contexto social.

Desta forma, em um exercício de construção de um guia didático para a aprendizagem da Mbira Nyunganyunga e outros instrumentos musicais tradicionais africanos pressupõe-se reconhecer vários elementos: a sua origem (História), o funcionamento cultural e linguístico (antropologia), a localização (geográfica); as características estruturais e musicais (afinação) e os seus processos nativos de ensino e aprendizagem musical. Isto revela que a aprendizagem de música de Mbira não implica apenas tornar-se tecnicamente

competente, mas interiorizar representações sociais que lhes dão sentido, como cultura.

As minúcias didáticas para a aprendizagem da Mbira e sua música estão ancoradas na oralidade, observação e imitação e perpassam pelos elementos que contemplam aspectos técnicos, literários, socioculturais, audiovisuais, criativos e performáticos. Estas práticas e saberes nativa(o)s podem inspirar a construção de um caminho didático que dê visibilidade ao instrumento e a sua música, tornando o processo nativo de aprendizagem musical mais rápida, ativa e aberta à divulgação, prática, crítica e reflexão.

Esses processos de aprendizagem musical precisam ser cada vez socializados e compartilhados nos ambientes acadêmicos-científicos, pois corroboram com referenciais transformadores para uma formação pedagógica diversificada, permitindo que a escola se torne mais permeável à pluralidade cultural.

Referências

BERLINER, Paul. *The Soul of Mbira: Music and Traditions of the Shona People of Zimbabwe*. Berkeley: University of California Press, 1978.

EDITOR, Jorge Zahar. *Dicionário Grove de Música*, ed. Stanley Sadie. Rio de Janeiro: Macmillan.1994.

KATER, Carlos . O que podemos esperar da educação musical em projetos de ação social. Revista da ABEM, Porto Alegre, V. 10, 43-51, mar. 2004.

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

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.

JONES, A.M “*The kalimba of the Lala Tribe, Northern Rhodesia*”. In *Africa Journal* (20: 324 -33). 1950.

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

KAUFFMAN, Robert. *Multi-part relationships in the shona Music of Rhodesia*. Ph,D dissertation, University of California at Los Angeles (UMI 71-650,) 1970.

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

MERRIAM, Alan Parkhurst. *The Anthropology of Music*. Chicago: Northwestern University Press. 1964.

SILAMBO, Micas Orlando. *A prática de ensino da Mbira na música Moçambicana: aspectos didáticos e metodológicos*. *Anais do XXII Encontro Anual da ABEM , Manaus, Outubro, 2017*.

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