

Cruzamentos da música africana em minha trajetória musical

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO ORAL EM SIMPÓSIO TEMÁTICO

SIMPÓSIO: Música e Pensamento Afrodiaspórico

Thon Nascimêntos
UNICAMP
thonaci@gmail.com

Resumo. No presente artigo, tento registrar um pouco da minha trajetória musical, no sentido das descobertas em torno das musicalidades africanas, suas práticas instrumentais e alguns conceitos e características específicas desses fazeres musicais. Nesse sentido, também será abordado o ressurgimento no Brasil contemporâneo, da *Mbira*, instrumento musical melódico milenar africano, originário da região situada entre as margens do rio Zambezi e do rio Limpopo na África Austral, mais especificamente, Zimbábue e Moçambique, que já foi muito popular nos períodos Colonial e Imperial brasileiros até o final do século XIX, sob o nome genérico de “marimba” (na verdade, vários instrumentos da família dos Lamelofones: *Sanza*, *Kisanji*, *Karimba*, *Kalimba*, *Nsansi*, *Malimba*, *Mbira*, etc), ver SILVA, 1995; RICCIARDI, 2000; GALANTE, 2015 e NASCIMENTO, 2020. Também descrevemos algumas ações pedagógico-musicais, que pretendem divulgar essa musicalidade e cultura instrumental, por meio de workshops de mbira *nyunganyunga* na Bahia, e assim, promover uma partilha de saberes musicais, reflexões e debates, diante da invisibilidade e apagamento histórico acerca das músicas do Continente Africano no Brasil.

Palavras-chave. Música africana, Balafon, Mbira, Trajetória musical

Crossings of African Music in My Musical Career

Abstract. In this article, I attempt to document a bit of my musical trajectory, focusing on my discoveries surrounding African musicalities, their instrumental practices, and some specific concepts and characteristics of these musical endeavors. In this sense, I will also address the resurgence in contemporary Brazil of the Mbira, an ancient African melodic musical instrument originating from the region between the banks of the Zambezi and Limpopo Rivers in Southern Africa, more specifically, Zimbabwe and Mozambique. It was once very popular in the Brazilian Colonial and Imperial periods until the end of the 19th century, under the generic name of "marimba" (in fact, several instruments of the Lamellophone family were used: *Sanza*, *Kisanji*, *Karimba*, *Kalimba*, *Nsansi*, *Malimba*, *Mbira*, etc.). See SILVA, 1995; RICCIARDI, 2000; GALANTE, 2015 and NASCIMENTO, 2020. We also describe some pedagogical-musical actions, which aim to disseminate this musicality and instrumental culture, through mbira *nyunganyunga* workshops in Bahia, and thus, promote a sharing of musical knowledge, reflections and debates, in view of the invisibility and historical erasure of music from the African Continent in Brazil.



Keywords. African Music, Balafon, Mbira, Musical Trajectory

Começo de caminhada

Inicialmente, gostaria de narrar um pouco de como o meu interesse sobre essa temática das africanidades musicais foi sendo construído, e porque penso ser fundamental, conhecer outras sonoridades, narrativas e possibilidades de expressão, diretamente ligadas à nossa ancestralidade, e assim, problematizar as relações socioculturais, raciais, políticas e ideológicas com a música, na esfera das buscas e reinvenções étnico-identitárias afro-brasileiras.

Um fato que vai direcionar meu encantamento pelas músicas africanas nasce da audição de algumas fitas k7 que ganhei de um músico no Pelourinho. À época com 20 anos, eu ouvia e tocava a música reggae e iniciava uma vida profissional como professor de violão e baixista em grupos de reggae de Salvador. Um certo dia, Bira Reis (que já era um músico e pesquisador bastante reconhecido na cena musical afro-baiana), me disse: “- Oh velho, toma essas fitas aí e dá uma ouvida”. Eram duas fitas de Fela Kuti que passei a ouvir diariamente e que iriam marcar definitivamente a minha trajetória musical.

Eu vinha de uma família onde se valorizava a música, mas sem nenhuma referência familiar direta, com envolvimento com o campo da música, embora esta fosse muito valorizada por meus pais. Em casa, tive acesso a inúmeros álbuns fundamentais da música brasileira dos anos 60 e 70 (Nelson Gonçalves, Martinho da Vila, Roberto Carlos etc.) além do que chegava pela tv com os festivais, programas musicais e filmes. Assim tive acesso desde Elis Regina, Cetano Veloso e Chico Buarque de Holanda, passando por Ednardo e Dean Martin até The Jackson 5, dentre outros.

A minha formação de violão, alguns anos antes na Escola de Música da UFBA, foi com a saudosa professora Edir Cajueiro (precursora no ensino clássico ocidental na Bahia), e no Colégio Severino Vieira (Curso de Habilitação Básica em Artes/Música), com a grande pesquisadora das culturas afro-baianas, Emília Biancardi, no Pelourinho, com a fruição do reggae e do samba-reggae, onde pude conviver um pouco com o mestre Nequinho do Samba. Em Belém do Pará, tocando em bandas de reggae nos anos 90. Depois em São Paulo, como arte-educador.



E mais tarde na Alemanha com Ethnova Orkestra, Banda Pelodum, Afoxé Loní, Deutsches Theater Berlin (como violonista e compositor na peça de teatro Jugend Ohne Gott), Stella Shiweshi, Moussa Koulibali e o aprendizado de balafon,¹ violão africano, mbira,² e djembé (Düsseldorf, Essen, Berlin). Através do estudo de Balafon, pude ter um contato direto e vivencial com músicas tradicionais do oeste africano, que me proporcionaram acesso não apenas às músicas enquanto fatos sonoros, mas, sobretudo, a outras musicalidades que dialogavam bem de perto com minha ancestralidade. Este foi também o período em que comecei uma pesquisa sobre estilos violonísticos africanos, meus primeiros contatos com a Katanga Music, Highlife, African Finger Picking, Mali Blues, etc.

O tambor a dançarina, sintonia e transcendência

Uma vivência interessante para essa minha aproximação com as musicalidades africanas, foi quando eu aprendia Balafon em Berlin, inicialmente sozinho utilizando livros e depois fazendo algumas aulas com um músico de Burkina Faso, Moussa Koulibali. Moussa domina o Balafon, além de tocar bem o N'goni (Kamel N'goni) e ser um DjembéFola (mestre tocador de Djembé, Djembé Master). Uma vez eu presenciei uma situação que me marcou estando com ele numa instituição de assistência e educação de crianças e jovens surdos e cegos em Potsdam,³ cidade próxima a Berlim em 2012 para uma apresentação.

Figura 1 – Concerto na Casa Hertha Schulz - Centro de competência surdos-cegos - 17/06/2012.

¹ Precursor do “xilofone ocidental”, o Balafon é um instrumento musical idiofônico milenar, de teclas percutidas e alturas definidas, originário do Oeste africano. Na parte superior, possui lâminas de madeira afinadas geralmente em escala pentatônica. Na parte inferior as cabaças servem como ressonadores. Isto exige um formato curvo e amarrações em couro e cordas. É tocado com duas baquetas com pontas recobertas por borracha. O termo Balafon vem da língua Bambara: “Balan” refere-se a instrumento e “fô”, significa “tocar”. Um mestre de balafon é chamado “Balafola”.

² A Mbira é um instrumento musical africano, tradicional do povo Shona de Zimbábue (também de Moçambique e Zâmbia). De forte apelo espiritual, é usado na cultura tradicional Shona para comunicação com os ancestrais. Da família dos Lamelofones, a mbira consiste em uma placa de madeira (geralmente equipada com um ressonador) com lâminas de metal escalonadas, tocada segurando o instrumento nas mãos e arranhando as lâminas com os polegares. Os musicólogos o classificam como um lamelofone da família idiofônica dos instrumentos musicais. Na África Oriental e Austral, existem muitos tipos de mbira, geralmente acompanhados pelo Hosho, um instrumento de percussão, similar às maracas.

³ Associação Oberlinhaus LebensWelten - Casa Hertha Schulz - Centro de competência e capacitação para surdos e cegos. Rudolf-Breitscheid-Strasse 24, 14482 Potsdam, Alemanha, 17/06/2012.





Fonte: Arquivo pessoal do autor

Nós tocamos nesse lugar para as crianças e suas famílias, numa festa de verão. Éramos três músicos, eu toquei Violão, Moussa, Balafon e Dembé e um outro músico de origem senegalesa, Ndiaga Diop, nos Dununs e Djembé. Algumas músicas nós fazíamos só com percussão, Moussa passava para o Djembé solo o Ndiaga Diop nos Dununs e eu fazia acompanhamento no Djembé.

A primeira parte foi boa, com Violão, Balafon e Djembé, como se vê na foto. Mas na segunda parte, quando tocamos só percussão pude perceber melhor o poder de mobilização da música do oeste Africano. Todos dançaram e participaram, mas uma menina surda de aproximadamente 13 ou 14 anos se destacou, dançando efusiva e lindamente como num transe espiritual de total sintonia e transparência na sua fisionomia de imensa felicidade. Às vezes fazíamos curtos intervalos (em torno de um minuto) entre um número e outro para organizar as ações e as pessoas protestavam não só pela falta de música, mas também por interromper o show tão interessante da jovem dançarina.

Ali então, percebi o quanto a música, e em especial aquela música de percussão africana, era capaz de transcender limites cognitivos e sensoriais físicos e estabelecer uma comunicação direta com outras dimensões de nossa consciência. Vale ressaltar que as pessoas



surdas se orientam ritmicamente pelas vibrações sonoras transmitidas sobretudo pelo chão, ou seja, eles percebem a música com o corpo todo.

Outro fato interessante foi quando eu precisava de baquetas novas de Balafon e perguntei à esposa de Moussa (nessa época ele ainda não falava alemão e eu não falava francês) se ele teria algumas para me vender. Ela respondeu que vez ou outra ele recebia, mas que naquele momento não era possível, pois as que tinha eram “benzidas” em Burkina Faso e por isso, só ele podia usá-las.

Meus encontros com a mbira

Ao longo dos últimos 15 anos, tenho desenvolvido vários estudos sobre musicalidades e instrumentos musicais africanos, como balafon, mbira dzavadzimo, djembé e violão em estilos africanos, sobretudo os anos em que residi em Berlim, onde o acesso a esses saberes é bem mais simples e factível que em nosso país, devido a uma presença significativa de artistas africanos/as, atuantes nas cenas musicais alternativas locais, como em várias outras metrópoles da Europa, América do Norte, Japão entre outros lugares.

Meu interesse pela mbira nasce da minha convivência e aprendizado com Stella Chiweshe em Berlim,⁴ por volta de 2011 e 2012. Stella foi pioneira, como mulher virtuose desse instrumento de tradição masculina (principalmente no Zimbábue de onde ela era natural), uma Mestra da música e da espiritualidade em torno da mbira.

Numa época de muitas descobertas a respeito de musicalidades africanas, tais como, estudo de Balafon, violão africano, coral africano, eu tive um convite sui generis. Na inauguração de uma escola de músicas do mundo em Berlim, 2011 (do jazz à música japonesa), conheci uma mulher negra, alta, muito bonita, com longos dreadlocks (enrolados no alto da cabeça e cobertos por um turbante de estampas africanas), de voz e presença imponentes, parecia uma “rainha africana”! Como éramos dois dos pouquíssimos negros presentes ao evento, logo começamos a conversar, numa mistura de alemão e inglês (como a maioria dos

⁴ Stella Chiweshe (também Stella Rambisai Chiweshe, Stella Rambisai Chiweshe Nekati, Mbuya Stella Chiweshe ou Stella Nekati Chiweshe; 8 de julho de 1946 - 20 de janeiro de 2023) foi uma musicista zimbabuense. Ela era conhecida internacionalmente por cantar e tocar o mbira dzavadzimu, um instrumento tradicional do povo Shona do Zimbábue. Ela foi uma das poucas jogadoras e aprendeu a jogar de 1966 a 1969, quando outras mulheres não o fizeram. Ver em en.wikipedia.org/wiki/Stella_Chiweshe.



africanos/as na Alemanha, ela preferia se comunicar em inglês), e descobri que ela fora convidada a ministrar um curso de mbira nessa escola. Eu estava ali para fazer contatos e saber das possibilidades de trabalho (algo que não fosse ensinar bossa-nova e “1.001 versões de garota de Ipanema”) com violão em estilos africanos. Foi então que percebendo meu interesse e alguma experiência com musicalidades africanas, minha nova amiga me convidou para aprender mbira dzavadzimu (o instrumento nacional do seu país, Zimbabwe), o que eu prontamente aceitei.

Nos encontros (passamos a nos encontrar semanalmente, na minha casa), além do aprendizado de mbira, Stella contava muitas histórias, dentre vários aspectos musicais e de como a mbira era um elo entre a nossa dimensão e a morada dos ancestrais (os “vadzimu”, em língua shona), inclusive de como a minha vontade de aprender mbira deveria estar ligada a um chamamento dos meus ancestrais.

Tinha uma árvore na frente da minha varanda

Certa vez Stella notou que, na árvore que ficava em frente à varanda do meu apartamento (eu morava no 1º andar de um prédio e tinha uma árvore frondosa bem em frente ao prédio e sua copa chegava até o 2º andar) um saco plástico que foi atirado dos andares superiores e ficou preso nos galhos. Ela perguntou se eu não tinha visto, eu disse que sim, mas estava longe e não dava para alcançar com a mão. Então ela passou a me falar sobre qual era a minha responsabilidade de cuidar daquela árvore, que não por acaso estava ali purificando meu ar, me inspirando para a música e alegrando meus dias. E realmente, eu tinha muito apreço pela árvore e ela me inspirava a compor músicas e prosseguir no aprendizado dos instrumentos africanos, mas só quando Stella me mostrou o quanto eu e minha música podíamos estar sendo ingratos e displicentes com aquele ser que também participava, também contribuía para minha música (por exemplo, os passarinhos que sempre vinham cantar nos seus galhos ao ouvirem o balafon ou a mbira), e muitos outros aspectos de minha vida, inclusive aspectos não visíveis e insuspeitos, é que tentei decididamente libertar aquele ser tão lindo e benévolo do lixo alheio e do meu descaso. Essa era a forma dessa mestra demonstrar como a música na África estava diretamente conectada com outras perspectivas, nem sempre consideradas nas sociedades



ocidentais. E então me falou de como no Zimbabwe é estreita, respeitosa e interdependente a relação entre fazer artístico e natureza.

Stella me falou, ainda no primeiro encontro de aprendizagem de mbira, sobre como, muitas vezes, os ancestrais nos levam ao encontro de pessoas e meios, que nos facilitem o aprendizado da mbira (hoje eu diria: ou qualquer outro instrumento musical africano, de qualquer outra cultura africana), pois, anseiam em ouvir mais uma vez, “a voz doce e penetrante das lâminas da mbira”.

Anos depois, já aqui no Brasil, é que fui adquirir minha primeira Mbira Nyunganyunga, (vinda de Moçambique através de uma amiga que se encontrava lá, em pesquisa de campo, e fabricada pelo Mestre Ivan Mukavel⁵), e no início de 2023, tive a oportunidade de passar 3 meses em Maputo (capital de Moçambique) num intercâmbio cultural e acadêmico a partir do curso de doutorado em etnomusicologia na UNICAMP, onde sou estudante. Então decidi divulgar esse instrumento aqui no Brasil, e quando retornei dessa viagem trouxe 8 mbiras na bagagem e a vontade de desenvolver um projeto de divulgação e resgate histórico desse bem cultural, outrora também presente no nosso país.

A cultura da mbira foi resgatada e reinventada em Moçambique a partir do final da década de 1990, depois de apagada pela colonização portuguesa, por alguns músicos/pesquisadores/construtores de instrumentos musicais moçambicanos em Maputo. Dentre eles: Pedro Siteo, Lucas Mucavele, Ivan Mucavel, Nharira, Ozias Macoo, May Mbira, Xitaro, dentre outros. Ver SILAMBO, 2023 e NASCIMENTO 2020.

Um pouco do cenário que presenciei em Maputo nas novas turmas do curso de licenciatura em música da ECA - UEM (Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Modlane), onde exerci a função de Professor Visitante no 1. semestre de 2023, em duas disciplinas de etnomusicologia. Na disciplina de Mbira, sobe o comando do Professor Pedro Siteo (que frequentei enquanto estudante). O quadro era animador, sob a perspectiva de continuidade e popularização dessa tradição reinventada em Moçambique a partir de finais dos anos 1990, por alguns músicos e pesquisadores abnegados como o próprio Professor Siteo. Os jovens estudantes, alguns que já tocavam em nível avançado, outros iniciantes, demonstravam

⁵ Ivan Mukavel é um importante construtor de Mbiras e diversos outros instrumentos musicais africanos. O seu nome já se confunde com a própria história da retomada e revitalização da cultura da Mbira em Moçambique nos últimos 30 anos (ver em SILAMBO 2018, e NASCIMENTO 2020).



um profundo respeito e orgulho em se desenvolverem numa cultura instrumental genuinamente africana (embora o ambiente e os direcionamentos pedagógicos predominantes na faculdade, não fosse assim, tão “anticoloniais”).

Vivências de Mbira

Enquanto produtor cultural, propus a criação de um espaço artístico-pedagógico, através de uma série de vivências/workshops em músicas de mbira nyunganyunga na Bahia a partir de outubro de 2023. Buscamos assim, democratizar o acesso às culturas africanas através de suas Artes Musicais, contemporâneas e principalmente ancestrais-tradicionais, fomentando as musicalidades da África Austral (notadamente Zimbabwe e Moçambique) com o público interessado, diante do desconhecimento e apagamento histórico acerca das músicas e práticas instrumentais africanas e no Brasil. Desse modo, tentamos promover o retorno para a Bahia, de um instrumento musical melódico quem foi um dia muito popular no Brasil Colônia e Império, até finais do século do séc. XIX.

As “Vivências em Músicas de Mbira”, foi um dos projetos contemplados nos editais de música da Lei Paulo Gustavo na Bahia 2023/2024, assim como do Programa PNAB-BA⁶ 2024/2025, e um ponto chave para o estabelecimento de um processo etnográfico (ou auto-etnográfico) no trabalho de campo dessa pesquisa, a partir da convivência com um público interessado e de certo modo, atuante no tema.

Os resultados, foram surpreendentes para quem pensava que o trabalho seria mais teórico do que prático. É o que se percebe nessas respostas ao questionário de pesquisa aplicado aos participantes, sobre a experiência em participar das vivências:

“3) Quais eram as suas expectativas com relação a essa Vivência?”

[...] Achei que só íamos ter uma coisa mais teórica. Mas foi ótimo que a gente já saiu praticando e até se apresentando. [...] Foi uma ótima experiência, fiquei com vontade de compreender melhor o estudo de

⁶ O programa PNAB-BA é a implementação na Bahia da Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura (PNAB), que visa democratizar e garantir o acesso e a produção cultural no estado. A iniciativa federal transfere recursos contínuos do Ministério da Cultura (MinC) aos estados e municípios, que os repassam à sociedade civil e aos fazedores de cultura por meio de editais.



música por uma lógica, perspectiva e técnica africana. (Daniela S. dos S. Barbosa – “Sol”, Designer Gráfico, 39 anos).

[...] A oficina superou minhas expectativas pois além de tocar o instrumento, conhecemos a sua origem que remota a nossa própria história. [...] Uma experiência fantástica que todo brasileiro, mais especificamente baiano, deveria experimentar. (Ademar Costa Filho, militar e músico, 40 anos).

[...] Mais uma forma de perpetuar o legado musical e transmitir novas possibilidades de música além de expor que o continente tem uma riqueza maior do que imaginamos. (Cananda Magalhães, Professora, 27 anos).

[...] Creio que são instrumentos e repertório pouco explorado pelos músicos daqui. Precisa disseminar nas bandas e grupos musicais. Acho que o caminho de ter oficinas para experimentar o instrumento é válido. Como aulas regulares nos espaços onde se ensina música aqui (escola Olodum, Ilê ayê, Gandhi, Malê, Prakatum e todas as escolas que ensinam música). (Ana Braga - Terapeuta Ocupacional, 51 anos).

Nesse momento (junho de 2025), estou ministrando uma série de encontros de aprendizagem da mbira nyuganyunga no Estado da Bahia, com apoio financeiro da PNAB-BA e SECULT-BA (Secretaria de Cultura do Estado da Bahia). Nessa nova temporada o projeto As “Vivências em Músicas de Mbira” 2025, ganha uma estrutura mais robusta e passa a circular por 6 municípios do estado, perfazendo 9 edições.

Atualmente, ampliamos o número de vagas, de 10 para 20 por turma, mantivemos o formato de 3 encontros em dias consecutivos com uma mostra de resultados (apresentação pública) no último dia, ampliamos o tempo de duração por encontro, de 2 para 3 horas, e aumentamos o número de mbiras doadas por sorteio aos participantes, de 1, em 2024 para 2 por turma em 2025.

Também tem sido muito interessante, a experiência de realizar as vivências com estudantes de música. Até agora já estivemos no Centro de Cultura e Artes da UFRB, e na Escola de Música da UFBA. E assim, pela primeira vez posso falar em tônica, dominante etc, sem receio de alguém ficar sem entender.



Alguns registros das cinco edições das “Vivências em Músicas de Mbira” 2025, realizadas até agora (junho de 2025) na Bahia:

Figura 2 – Projeto ... Mbiras 2025





Fonte: Arquivo pessoal do autor



A questão da metodologia de ensino da mbira

Outro diferencial que se interliga ao que dizíamos a cima, sobre diferenças entre concepções ocidentais e africanas do fazer musical, se refere à metodologia de ensino. Para além das dificuldades de uma representação eficaz das complexidades rítmicas das musicalidades africanas, utilizando-se do sistema de escrita ocidental, com pentagramas, figuras rítmicas, etc. (ver em NKETIA 1974; KUBIK 1979; 1994; OLIVEIRA PINTO 2004, dentre outros), vale ressaltar a eficácia da transmissão oral de conhecimentos musicais, quando ordenados dentro de uma racionalidade metodológica de transmissão de conceitos técnicos e estéticos (também aliada a formas alternativas de escrita) que privilegiem a simplicidade e a objetividade do fazer musical.

A prática musical, vista muito mais enquanto ponte para o imponderável da expressividade humana e compartilhamento/construção de valores estéticos, do que a capacidade de entendimento/reprodução de um modelo pronto e totalmente predeterminado de execução instrumental (modelo de prática conservatorial de música). Ai, reside, a partir a nossa experiencia e estudo, um ponto fundamental de diferenciação entre concepções musicais ocidentais conservadoras, e outras que queiram abordar musicalidades africanas e afro-diaspóricas a partir de características culturais, estéticas e filosóficas inerentes a elas próprias.

(...) O fazer musical, quando executado por aqueles que o fazem pensando, e o pensam fazendo, difere essencialmente da prática de músicos que procuraram estudar os princípios de estrutura e forma descritos acima, para aplicá-los às próprias composições. (OLIVEIRA PINTO, 2004, p. 22).

Na prática de ensino do projeto “Vivências em Músicas de Mbira”, desenvolvemos (ou descobrimos, pois ela já estava lá) uma forma peculiar de introduzir os três bicordes (ou acordes de dois sons),⁷ necessários para a execução da música “*Chemutengure*”,⁸ calcada na

⁷ Bicordes são estruturas harmônicas formadas exclusivamente por dois sons simultâneos, em instrumentos melódico-harmônicos (as mbiras e lamelofones em geral, assim como os xilofones africanos: balafon, timbila, etc) cuja fisiologia nos permite tocar até duas notas ao mesmo tempo, o que difere da teoria harmônica ocidental, calcada em acordes a partir de três sons (fundamental, 3ª e 5ª) sobrepostos. Não obstante essas peculiaridades, podemos via de regra, nos valer das funções harmônicas ocidentais (tônica, subdominante, dominante, etc) para análise harmônica das músicas da tradição de mbira.

⁸ Peça clássica, tradicional e uma das mais conhecidas do repertório shona para mbira (originalmente pertencente ao repertório milenar da mbira dzavadzimu, foi adaptada por Dumisani Maraire nos anos 1960 para mbira nyunganyunga). Ver Berliner 1978 e SILAMBO 2018, 2023.



dimensão espacial e na lateralidade (meio [centro], direita e esquerda), presentes na disposição das teclas da mbira (uma lógica prévia e inerente à fisiologia própria do instrumento) em conexão com a posição/movimento das mãos (na verdade, posição dos polegares) em relação ao teclado. Ver tablatura do acompanhamento inicial para *Chemutengure*,⁹ logo abaixo.

- Com os polegares no “**meio**” (centro do teclado: teclas 5 e 11), estamos no centro tonal do campo harmônico principal¹⁰ da mbira nyunganyunga (tônica).
- Deslocando a tecla do polegar direito para a direita e mantendo a tecla da esquerda (5 e 13), temos a posição “**direita**” (subdominante).
- E deslocando as duas teclas dos polegares para a esquerda (3 e 11), temos a posição “**esquerda**” (dominante).

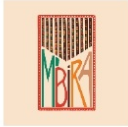
⁹ A tablatura que apresentamos logo abaixo é para os primeiros encontros, portanto para iniciantes. Posteriormente trabalhamos versões mais avançadas das mesmas ideias de arranjo, inclusive com a introdução do dedo indicador direito.

¹⁰ Na mbira nyunganyunga temos dois campos harmônicos maiores e seus relativos menores (F e Dm, C e Am), onde podemos, de forma prática e procedendo às devidas adaptações (adaptações ao conceito harmônico de bicorde), interpretações e arranjos, executar inúmeras canções do repertório africano, afro-diaspórico e afrobrasileiro, dentre outros.



Figura 3 tablatura de mbira nyunganyunga – música chemutengure

Acompanhamentos para Chemutengure



Os quadros em azul indicam acentuação rítmica
Pd = Polegar direito
Pe = Polegar esquerdo

“Meio” = 5, 11

“Direita” = 5, 13

“Esquerda” = 3, 11

1. Toque simultâneo

Pe	Pd
5	11
5	11
5	13
5	13
5	11
5	11
3	11
3	11

2. Toque alternado

Pe	Pd
	11
5	
	11
5	
	13
5	
	13
5	
	11
5	
	11
5	
	11
3	
	11
3	

3. Toque alternado com “pontas” (últimas notas)

Pe	Pd
	11
5	
	11
1	
	13
5	
	13
1	
	11
5	
	11
1	
	11
3	
	11
1	

- Tudo isso (principalmente o toque simultâneo) seguindo a célula rítmica básica do baião, de fácil entendimento, pois que, já faz parte do arcabouço estético-rítmico cultural brasileiro.

Figura 11 Célula rítmica do Baião



Portanto, aliando a fisiologia do instrumento e as coordenadas básicas de localização espacial: direita, esquerda e meio, os participantes assimilam a princípio, uma forma de acompanhamento para uma canção de mbira (Chemutengure), e posteriormente, com o aprendizado e assimilação de outras canções na mesma tonalidade (F: tonalidade principal), vai-se desenvolvendo uma percepção auditiva e visual-tátil do teclado da mbira, além da consciência harmônica das funções tonais primárias (tônica, subdominante e dominante), e aliando-as as coordenadas de localização básicas (direita, esquerda e meio), aos movimentos e progressões harmônicas de cada canção, de modo gradual e orgânico.

A MBIRA NO BRASIL CONTEMPORÂNEO

O recente interesse de brasileiros/as na mbira (instrumento musical melódico milenar africano de Zimbabwe e Moçambique), principalmente no bojo de movimentos de afrocentricidade¹¹ e reafrikanização¹² cultural da juventude negra atual, apontam para um renascimento desse instrumento musical em terras Tupiniquins. Na busca desses grupos, por alternativas de expressões musicais fora dos padrões ocidentais euro-referenciados, que tem sido crescente e constante nos últimos anos, a mbira nyunganyuga apresenta-se enquanto uma valiosa alternativa.

¹¹ A Afrocentricidade, é uma abordagem desenvolvida por Molefi Kete Asante, que busca analisar a realidade a partir de uma perspectiva africana, valorizando a história, a cultura e a filosofia do continente africano e sua diáspora. Defende a importância da centralidade africana na interpretação do mundo, a valorização da identidade negra e a luta contra o racismo e a discriminação, na perspectiva da construção de uma sociedade mais justa e igualitária. Ver ASANTE, 2009 e NASCIMENTO, 2009.

¹² A reafrikanização cultural da juventude brasileira refere-se ao crescente interesse e valorização da cultura de origem africana por jovens, especialmente em contextos urbanos e periféricos. Esse movimento se manifesta em diversas formas, como a apropriação de símbolos, a retomada de tradições, a produção artística inspirada na africanidade e a busca por referências culturais africanas. Ver PINHO 2005, 2010 e ALMEIDA 2008.



Segundo Tamara Livingston (1999), numa síntese da literatura sobre *revivals* de música folclórica e antiga da Europa e USA, a partir de sua pesquisa sobre *revivals* de choro no Brasil, *music revivals* são “movimentos sociais que buscam ‘restaurar’ um sistema musical que se acredita estar desaparecendo ou completamente relegado ao passado, em benefício da sociedade contemporânea” (LIVINGSTON, 1999, p. 66). Ela enfatiza o caráter ativista dos *revivals*, e afirma que os revivalistas se posicionam em oposição a aspectos das correntes culturais hegemônicas contemporâneas, alinhando-se a abordagens históricas específicas, como alternativas culturais, onde a legitimidade se baseia na referência à autenticidade e à fidelidade histórica (LIVINGSTON, 1999).

Além de mim, existem vários músicos atuando na cena da música afro-brasileira engajados em tornar a mbira e outros instrumentos tradicionais africano mais visíveis no Brasil. Por enquanto, podemos numerar a presença da Mbira Nyunganyunga, Mbira Dzavadzimu e Kalimba, nos estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Paraíba, Brasília, Mato Grosso.

Hoje temos a cultura da mbira ressurgindo em vários pontos do Brasil. Segue alguns exemplos:

Em São Paulo: Décio Gigioelli, Yurungai, Otis Selimane, Eduardo Scaramuzza, Fábio Timbira.

Rio de Janeiro: Fábio Mukayna, Luisa Ganibal, Spirito Santo.

Belo Horizonte: Sérgio Pererê.

Recife: Amaro Feitas, Beto Xambá.

Salvador: Thon Nascimêntos e diversos(as), novos(as) mbireiros(as), oriundos(as) das edições do Projeto “Vivências em Músicas de Mbira”.

Considerações finais

A maior parte das práticas musicais que realizamos e as músicas que ouvimos aqui no nosso país, tem relação, ou mesmo origem, em musicalidades do Continente Africano. Contudo, devido a força que o racismo estrutural ainda exerce em nossa sociedade e nossos espaços educativos, todo esse manancial artístico/cultural/epistemológico, é subutilizado ou mesmo invisibilizado na maioria dos espaços de entretenimento, cultura e ensino.

Acredito que a retomada da mbira nas cenas musicais africanas e afro-referenciadas no Brasil atual, é como a descoberta de um elo perdido da musicalidade afro-brasileira. Isso



é relevante, não apenas pelo registro das diversidades de linguagens e práticas musicais de origens africanas no país (ver AGAWU, 2003 e 2016), mas também, por possibilitar um melhor entendimento para pensarmos as agências e mobilizações de musicistas e suas práticas expressivo-musicais no campo das disputas simbólicas e político-ideológicas, em tornodas africanidades musicais no Brasil contemporâneo.

Seguimos divulgando a potência criativa da mbira como meio de expressão e reconexão ancestral, promovendo uma nova perspectiva sobre as diversas Áfricas, por meio desse bem cultural milenar do povo Shona de Zimbábue e Moçambique, com aproximadamente 1.500 anos de existência, que conecta passado, presente e futuro, através da música.

Referências

AGAWU, Kofi. *Representing African music: postcolonial notes, queries, positions*. New York: Routledge, 2003.

ALMEIDA, Armando. “A 'Reafricanização Recente da Bahia Enquanto uma Ação Anti-racista” (Recent Re-Africanization of Bahia. In: *Anais do IV Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*, UFBA, Salvador-Bahia-Brasil. 2008.

ASANTE, Molefi. Afrocentricidade: Notas sobre uma posição disciplinar. In: Nascimento, Elisa Larkin (org.). *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*. São Paulo: Selo Negro, 2009. p. 93-110.

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

GALANTE, Rafael B. F. *Da cupóia da cuíca: a diáspora dos tambores centro-africanos de fricção e a formação das musicalidades do Atlântico Negro (Sécs. XIX e XX)*. 2015. Dissertação (Mestrado). FFLECH, USP, São Paulo, 2014.

KUBIK, Gerhard. *Angolan traits in black music, games and dances of Brazil. A study of African cultural extensions overseas*. Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1979. (Coleção Estudos de Antropologia Cultural, 10).

LIVINGSTON, Tamara E. “Music Revivals: Towards a General Theory. *Ethnomusicology*, vol. 43, n. 1 (1999), p. 66–84. 1999. Disponível em:
<https://www.scribd.com/document/738202639/>.



NASCIMENTO, Ailton M. *Músicas e Práticas Musicais Africanas nos Cursos de Licenciatura em Música na Bahia*. 2020. 214 f. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia. Salvador. 2020. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/33818>.

NZEWI, Meki. Strategies for music education in Africa: towards a meaningful progression from tradition to modern, International Society for Music Education: ISME. *International Journal of Music Education* 1999; os-33; 72. Disponível em: <http://ijm.sagepub.com>.

PINHO, Osmundo. Etnografias do Brau: corpo, masculinidade e raça na reafricanização em Salvador. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 127-145, jan./abr. 2005.

PINTO, Oliveira; CORREA, Priscila Gomes (Org). Dossiê: Música e Pensamento Africano. *Revista África(s)*, Vol.5, Nº. 9, 2018.

_____. de Oliveira. As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. *África*, n. 22-23, p. 87-109, 9 dez. 2004. [Disponível em: https://revistas.usp.br/afrika/article/view/74580](https://revistas.usp.br/afrika/article/view/74580). Acesso em: 17 mai. 2025.

RICCIARDI, Rubens. R. *Manuel Dias de Oliveira: um compositor brasileiro dos tempos coloniais - partituras e documentos*. 2000. 142 f + anexos. Tese (Doutorado em Artes) – Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes, ECA, Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2000.

SILAMBO, Micas Orlando. *O Ensino e a Aprendizagem da Mbira Nyunganyunga em sua Dimensão Técnica: uma pesquisa-ação com licenciandos em música da UFRN*. 2018. 257 f. Dissertação (Mestrado), UFRN, 2018.

_____. Práticas e estratégias dos/das vachayi va timbira em Maputo (Moçambique) para a manutenção e reinvenção de suas artes musicais. *Per Musi*, v. 24, p. 1-20, 2023.

SILVA, Salomão J. da. *Memórias sonoras da noite: Musicalidades africanas no Brasil oitocentista*. 2005. 431 f. Tese (Doutorado em História) – PUC-SP, 2005.

