

***Tshiketa Kudelela* “Mbira”: compositor, estilos e estéticas musicais do Sudeste da África**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO: Música e pensamento Afrodiaspórico

Micas Orlando Silambo

Universidade Federal da Paraíba – yanikmicas@gmail.com

Resumo. Este texto reflete sobre o compositor, conteúdo, estilos e estéticas musicais da obra *Tshiketa kudelela*. Os pressupostos teóricos e metodológicos estão alicerçados na pesquisa artística experimental aplicada e colaborativa com observações e conversas de campo. Os resultados da pesquisa demonstraram que a *Tshiketa kudelela* foi composta de memórias fragmentadas de Makhwayi, Ximanjhemanjhe, Chimurenga, Ximatsatsa em harmonias e acentuações africanas. Concluímos que entender a música como uma prática artística experimental aplicada e colaborativa significa reconhecer e interagir com as experiências do compositor, propósito da sua composição, estilos e estéticas envolvidas, assim como com o material musical incorporado no corpo em prática. A partir disso, destacamos que a *Tshiketa Kudelela* revela uma série de características e expressões musicais que provocam a pesquisa sobre um universo pouco explorado e ainda desconhecido.

Palavras-chave. *Tshiketa Kudelela*; Mbira; Estéticas e estilos do Sudeste da África.

Tshiketa Kudelela “Mbira”: composer, Southern African musical styles and aesthetics

Abstract. This paper reflects on composer, message, styles and musical aesthetics of Tshiketa kudelela song. The theoretical and methodological assumptions are based on applied and collaborative experimental artistic research with fieldwork observations and conversations. The research results showed that Tshiketa kudelela was composed of fragmented memories of Makhwayi, Ximanjhemanjhe, Chimurenga, Ximatsatsa in a dialogue of African harmonies and accents. We conclude that understanding music as an applied and collaborative experimental artistic practice means recognizing and interacting with the composer's experiences, purpose of composition, styles and aesthetics involved, as well as with the musical material played and incorporated by the body in performance. From these results, we highlight that Tshiketa Kudelela reveals a series of features and musical expressions that provoke research on a universe underexplored and still unknown.

Keywords. Tshiketa Kudelela; Mbira; Southern African styles and aesthetics.

1. Introdução

A pesquisa artística experimental aplicada e colaborativa pode ser um caminho passível de exploração e geração de modos de pensamento e experiência sensíveis dos estilos e estéticas musicais de uma cultura. A pesquisa artística consiste de um campo de atividade específico onde os performers (compositor, mestre, instruindo e mais) se envolvem ativamente e colaborativamente em práticas interativas concretas.

Este tipo de pesquisa é conduzida através da vivência de processos intensivos que os performers autores deste texto usam diariamente – a mais de quinze anos – para fazer a arte musical em palco seja debaixo de uma árvore (n’sala, n’tsiva e mais), num recinto comunitário, oficina, ou em espaços considerados mais formais onde ocorrem atividades experimentais, interativas e abertas à exploração criativa do corpo, meio, pessoas e materiais disponíveis.

Portanto, o material musical é incorporado na mente e corpo do performer por meio de exercícios concretos que permitem aos intervenientes entrarem em contato com danças, instrumentos e todo ambiente da performance. Trata-se de um tipo de pesquisa que insiste na fluidez de práticas, conversas e observações de campo que aprimoram diversificadas formas de produção, discussão, transmissão e reconhecimento de saberes inerentes a um estilo musical do Sudeste da África.

Assim, este texto descreve e reflete sobre o compositor, conteúdo, estilos e estéticas musicais – da obra *Tshiketa kudelela*¹ – aparadas numa teoria de ações empíricas cotidianas. Para esta reflexão delimitamos o estudo de dois instrumentos – a voz e a Mbira –, pois eles são alguns dos elementos indispensáveis na Música da Mbira, objeto de estudo em andamento em instituições superiores.

Os resultados da pesquisa demonstraram que a música *Tshiketa kudelela*: i) foi composta de memórias fragmentadas do estilo do sudeste da África junto de realidades contemporâneas; ii) é alimentada de estilos como Makhwayi, Ximanjhemanjhe, Chimurenga, Ximatsatsa; iii) é fundamentada em harmonias e acentuações africanas; e iv) apresenta material musical que possibilita variadas formas de criatividade em performance.

Concluimos que entender a música como uma prática artística experimental aplicada significa reconhecer as vivências e experiências do compositor, propósito da sua composição, estilos e as estéticas envolvidas, mas, sobretudo um trabalho intenso de prática, reflexão e incorporação do material musical no corpo do performer.

Apresentamos mais detalhes, sendo que algumas partes das conversas com o compositor são recortadas e grafadas em itálico tal como foram faladas.

2. Compositor da *Tshiketa kudelela*

Tshiketa kudelela é uma das composições do etnomusicólogo moçambicano de nome original Luka Xikhapani Mukhavele (figura 1). Luka foi atribuído este nome pela sua avó, mas o seu registro oficial ficou Lucas Johane Mucavel, devido ao sistema colonial que no nome Luka, substituí o “k” pelo “c” e acrescentou o “s” no final. O pai Xikhapani, por sua

vez, “foi dado o nome de *Johane* pelos portugueses quando foi batizado e se tornou cristão”. A partir disso, notamos uma influência gramatical que o colonialismo trouxe para a cultura africana.

Figura 1: Luka Xikhapani Mukhavele.



Fonte: Ozias Macoo (2018).

Luka nasceu em três de Setembro de 1966, em Xilembeni na província de Gaza, onde passou a sua infância até aos catorze anos. Os seus pais eram praticantes da agricultura industrializada e sempre compravam latas contendo produtos de pulverização do campo agrícola. Luka usava estas latas e as de óleo para construir e tocar as guitarras de lata, *svibavhani* (figura 2), de forma clandestina já que sua mãe destruía quando as encontrasse.

Figura 2: Xibavhani (plural Svibavhani).



Fonte: Wane (2020).

Neste sentido, Luka cresceu fazendo svibavhani, além de svitende e se concentrando - junto de outras pessoas - em torno das performances do seu tio materno, Muthakathi Jikijela Ngoveni, músico da zona que tocava xitende (figura 3), xizambi (figura 4), guitarra, harmônica ambulante em lugares públicos, ruas, lojas e mais. Na casa dos pais do Luka tinha sempre uma ou duas pessoas que ajudavam no campo agrícola e aquele que ficou muito tempo nessa ação tocava xibavhani nas noites, tendo influenciado a formação musical do Luka.

Figura 3: Xitende (Svitende).



Fonte: Mukhambira (S.d²).

Figura 4: Xizambi (Svizambi).



Fonte: Silambo (2021).

Luka ouvia, tal como outros cidadãos da sua época, a música de Moçambique, África do Sul e Zimbábue, assim como do ocidente, pela rádio, na qual de vez em quando aparecia a Mbira. Dentre os músicos do Zimbabwe, tinha acesso a Elijah Madzikatire, John Chibadura e Thomas Mafumo, tendo o último trazido muita influência em Luka, com sua música baseada em Mbira.

Em 1980, Luka foi a Escola Secundária de Namaacha onde concluiu a nona classe em 1984. De 1985 a 1987, residindo no centro oito de Março, na cidade de Maputo, frequentou o curso de formação de Professores de Inglês, que o habilitou em 1988 lecionar a língua inglesa na Faculdade de Engenharia da Universidade Eduardo Mondlane (UEM), mas depois a música o “*arrancou de verdade da carreira de professor de inglês*”.

Em 1987, se aventurou para África do Sul, e em 1991 regressou a Moçambique, continuando a fazer música. Em 1992, integrou o Instituto de Investigação Sócio-Cultural de Moçambique (ARPAC), pesquisando Música Tradicional do país, tendo conhecido a Mbira (Santse) em Tete com o músico João Braz, mas a sua prática “*ficou um pouco remota na memória, [porque] não tinha exercício*”.

Em 1994 através do ARPAC conseguiu uma bolsa para estudar Etnomusicologia no *Zimbabwe College of Music*, onde teve o contato com a Mbira num contexto de educação

formal – leitura de partitura e tablatura – através das Mbiras desenvolvidas em Zimbabwe, a Nyunga Nyunga (Nyungwe Nyungwe) e Dzavadzimu.

Paralelamente, Luka fazia muita aprendizagem com diferentes músicos, como Ephat Mujuru, Samuel Mujuru, *Seguru* Gora e mais. Ainda em Zimbabwe Luka fundou *Timbila Recording Studios* e a maioria dos músicos que iam gravar eram de Mbira, gospel e museve, no entanto às vezes tinham alguns que não possuíam dinheiro suficiente, então proponham trocar serviços, dando instrumento ou aula.

Regressado a Moçambique, em 2005, Luka fundou o laboratório Mukhambira Etnomusical para a pesquisa organológica dos instrumentos musicais tradicionais africanos-moçambicanos contemporâneos. De 2008 a 2015 foi docente da Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane; em 2010 concluiu mestrado pela Universidade de Sheffield, e desde 2014 interage com a Universidade de Música Franz Liszt Weimar, Alemanha, para onde se deslocou em 2018 para concluir o seu doutoramento.

Luka canta, tocando instrumentos africanos como Mbira³, marimba⁴, xitende, xizambi⁵, xipendani, ndhondhoza⁶, ximbvokombvoko “mbvoko⁷”, tingoma e mais. Entre os convencionados ocidentais toca guitarra, piano, trompete e saxofones. Em sua composição, performance e pesquisa explora estilos que são congregados no Sudeste da África como Xigubu, Makhwayi, Ximanjhemanjhe, Chimurenga, Ximatsatsa, e mais. Porém, experimenta outras tradições musicais como jazz, reggae, pop, rock, rumba, música oriental e asiática.

A interação é uma das maiores técnicas da sua composição, buscando subsídios de contato inter-humano. Assim, ao compor Luka usa memórias fragmentadas, “*uma nota que veio dali, outra que veio aqui, acolá e juntou-se com o que eu crio*” a partir da música tradicional mutável e aberta a estilos e gêneros musicais aplicáveis em seus instrumentos, na maioria por si inventada.

Em resumo, a inserção do Luka no universo musical se deu a partir da reinvenção da “precariedade”, ou seja, transformava latas descartáveis e outros materiais em instrumentos musicais, o que foi e continua sendo uma forma de reexistir em meio às ausências do contexto pós-colonial associado à independência de Moçambique ocorrida 1975, sucedida de longa guerra civil (1977-1992) e recente processo de reconstrução nacional.

3. Conteúdo da *Tshiketa kudelela*

Tshiketa kudelela foi composta a partir de experiências de vários anos de pesquisa artística, mas a versão mais conhecida foi arranjada entre os anos 2002 e 2003. Pedimos

licença para notar que não iremos fazer a tradução literária da letra, pois isso reduz – por vezes – o contexto e o significado da sua produção.

Dito isso, a música *Tshiketa kudelela* constitui um meio de educação e sensibilização social das comunidades moçambicanas sobre o respeito das esposas/os dos outros/as. É neste sentido, que um conjunto de performers emitem suas vozes graves, médias e agudas no idioma xiChangana⁸ para convidarem outras pessoas a abandonarem o ato maligno de desprezo, ou seja **Tshiketa kudelela vavanuna/vavasati va’nwani vangakudlaya.**

O compositor desta música acredita que conquistar esposa/o de outras pessoas constitui um tipo de desprezo. Para o alcance evidente dessa mensagem, a voz do líder faz passagens a solo ao longo da música. Assim, os homens são advertidos a deixarem de conquistar esposas de outros, mesmo que elas sejam lindas. As mulheres, por sua vez, são apeladas também a abandonarem este ato, mesmo que os homens em face possuam uma riqueza do tipo comboios e aviões. Em expressões dos vaChangana escutamos frases como: **1) Unga mugangisi nsati wa vanhu ambhi ayoxonga ingi i ntsumi; 2) Unga gangi nuna wa van’we, ambhi ani svitimela ni mavhiyan’wu.**

Nas últimas partes da letra a voz do líder e o coro em uníssonos interagem repetitivamente. A linha principal descreve algumas consequências de conquistar esposa(o) do(a) outro(a), pontuando que se a pessoa praticante deste ato for encontrada será acorrentada e batida com instrumentos contundentes: **Phe vatakubhoha hi machini, vakuhlahla hi mabanga, vakugangadzela hi mabewela.** O coro em uníssonos enfatiza essas consequências negativas cantando repetidas vezes na forma de resposta, **svinikhombo**, até que a música termine.

Embora este conteúdo possa parecer agressivo na resolução de problemas, ele foi apropriado – tal como outras técnicas africanas – para que as pessoas evitassem se intrometer nas relações de casais. Esta música cumpre uma função pedagógica como um meio de educação, mudança e intervenção social nas comunidades em face. Portanto, a *Tshiketa Kudelela* revela em prática i) o valor do uso dos idiomas africanos em particular o xiChangana e ii) os aspectos socioculturais e dimensões da vida social dos vaChangana.

4. *Tshiketa kudelela*: um estilo do Sudeste da África

Estilo musical é uma característica ou convenção social que expressa e representa um sistema sociocultural aplicado em um determinado grupo étnico. A música *Tshiketa kudelela* foi pensada no estilo do Sudeste da África. Os estilos ramificados dessa gênese são

estruturados recorrentemente em ritmos dançantes, acentuações polirítmicas, linhas rítmicas independentes, sobreposições rítmicas interdependentes, movimentos rítmicos mutáveis, acentos ao longo da fração do tempo, frases musicais e letras curtas, progressões harmônicas construídas com poucos “graus tonais”.

Estes elementos estruturais abarcam Moçambique, Zimbábue, África do Sul, Malawi, Botswana, Lesoto, que constituem uma mesma área geomusical dividida pelas fronteiras coloniais. A existência de elementos convergentes nestes países do sudeste da África tem sido favorecida pelas relações de ancestralidade, comércio e exploração do mercado comum, principalmente, desde o período da formação dos reinos e impérios africanos.

A partir deste compartilhamento, Luka frisa que a música *Tshiketa kudelela* faz uma fusão de Makhwayi, Ximanjhemanjhe, Chimurenga e Ximatsatsa. Às vezes ela tem uma versão com saxofone que dá o elemento de Afro-jazz. Esta diversidade é influenciada pelas múltiplas escutas, práticas instrumentais e estilísticas do compositor.

Luka dançou Makhwayi⁹ na sua infância, um estilo oriundo de Gaza. Durante a performance as pessoas fazem articulações rápidas dos pés (no chão e aéreos), da cintura e dos braços seja sentado ou em pé. Em geral, a dança Makhwayi é apresentada num recinto aberto junto de vozes e Mbhala-pala (aerófono). Nas performances de Makhwayi participam mulheres, crianças e homens que dançam e cantam letras do seu cotidiano social. Comumente, enquanto as mulheres e crianças cantam e batem palmas, os homens dançam e assobiam formando uma estrutura cooperativa mega-melorrítmica produzida por tudo e todos.

Ximanjhemanjhe¹⁰ é um estilo sul africano que também marcou o movimento sincronizado do corpo do Luka. Este estilo de música e dança foi trazido a Moçambique, principalmente, pelos moçambicanos que emigravam para África do Sul à procura de trabalhos nas minas. Este estilo é caracterizado por uma marcação mais acentuada no bombu proporcionando um material rítmico seguido pelos pés no chão e aéreo, assim como pelas mãos em frente ou nos lados dos dançarinos. As letras das músicas neste estilo trazem um teor educativo, assim como sobre as transformações socioculturais e desenvolvimento de infraestruturas das sociedades africanas.

O estilo Chimurenga¹¹ do Zimbabwe foi muito usado para a luta pelos direitos humanos, dignidade política, soberania do estado e justiça social. As músicas de Thomas

Mafumo – um dos difusores de Chimurenga e influenciador do Luka - são articuladas na base da tradição da Mbira dos vaShona, “grupo dos falantes de Bantu que vive entre rios Zambeze e Limpopo no Zimbabwe, no centro de Moçambique e em uma parte de Zâmbia” (BERLINER, 1978, p. 18). Ressalta-se que as músicas de Mafumo apresentam muito texto, mas continuam explorando outros elementos do estilo do Sudeste da África, apresentados anteriormente.

Ximatsatsa¹² é uma expressão artística típica de Gazankulu (África do Sul). Este estilo além do trabalho com os pés – no chão e às vezes aéreos – faz um trabalho muito intenso com a cintura. Este trabalho – tal como em Ximanjhemanjhe - é acentuado pelos movimentos das saiotas usadas na performance. Trata-se de um estilo com pouca verbalização textual expressada de uma voz vocalizada que veicula mensagens da vida e problemas sociais de um povo.

De referir que, todos os estilos apontados acima contém uma linha rítmica dançante, mas na *Tshiketa kudelela* o compositor cria uma articulação rítmica descontínua do bombu da bateria. “A ideia é fazer a pessoa dançar, mas também deixar a pessoa a refletir sobre a música” como acontece quando escutamos algumas músicas do Ximanjhemanjhe.

Luka pontua que os coros desta música apresentam contornos melódicos dos vaChangana, sendo que a expressão vocal como um todo foi sugerida pelos subtons (microtons) da Mbira. A guitarra, continua ele, faz um estilo entre Ximanjhemanjhe e Ximatsatsa. Ademais, o baixo elétrico foi tocado por um músico de Burundi, país da África Oriental (centro-leste). Entretanto, o burundese acrescentou suas sensibilidades musicais nas acentuações fornecidas por Luka. Assim, o material proveniente dos estilos do Sudeste da África, principalmente o dançante, toma um tratamento especial e fragmentário para lidar com as intenções específicas do compositor, assim como com as peculiaridades de cada performer.

A partir das dificuldades encontradas na busca de literatura sobre estes estilos, concluímos que a *Tshiketa Kudelela* revela expressões musicais que provocam uma pesquisa sobre um universo pouco explorado e ainda desconhecido na academia.

5. Estética da *Tshiketa da kudelela*

O canto, Mbira, palmas, tambores, assobios e mais são indispensáveis na performance da Música de Mbira, mas neste texto refletimos apenas sobre a beleza sensível contextual (estética) da voz e Mbira.

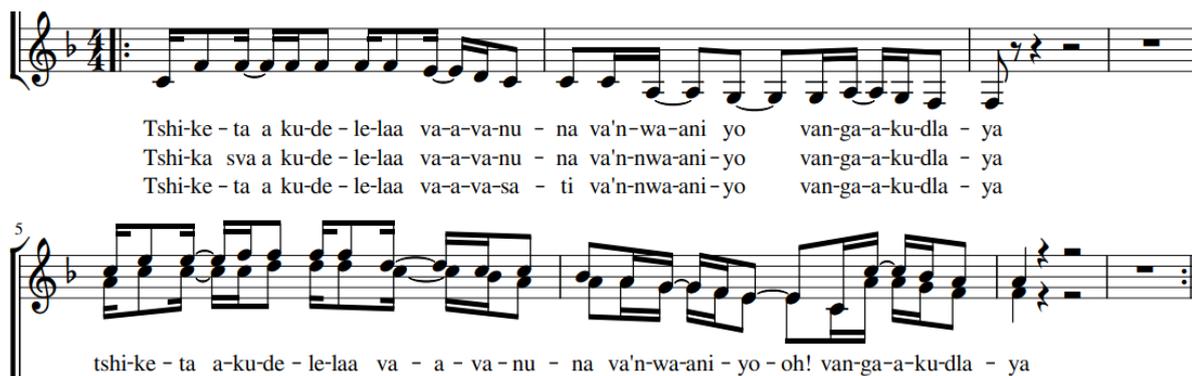
5.1. Parte vocal

A *Tshiketa kudelela* é baseada em três vozes, uma usada para liderança e outras tidas como cooperativas para a articulação das estruturas musicais dos vaChangana. Todas as vozes são um círculo cooperativo, mas a de líder tem muita verbalização textual em comparação com as duas cooperativas¹³.

A voz do líder soa mais grave e as cooperativas são agudas, no entanto é preciso referenciar que no estilo do Sudeste da África as pessoas podem cantar em qualquer oitava (registro), ou mudar de oitava bruscamente desde que respeitem as nuances intervalares de um determinado povo, neste caso vaChangana. Esta característica faz com que não seja relevante identificar notas mais graves ou agudas de um determinado instrumento usado na música.

As três vozes dessa música são caracterizadas por uma repetição de duas formas: i) Repetição de mesmo texto com melodias distintas (figura 5);

Figura 5: Mesmo texto e melodia distinta.



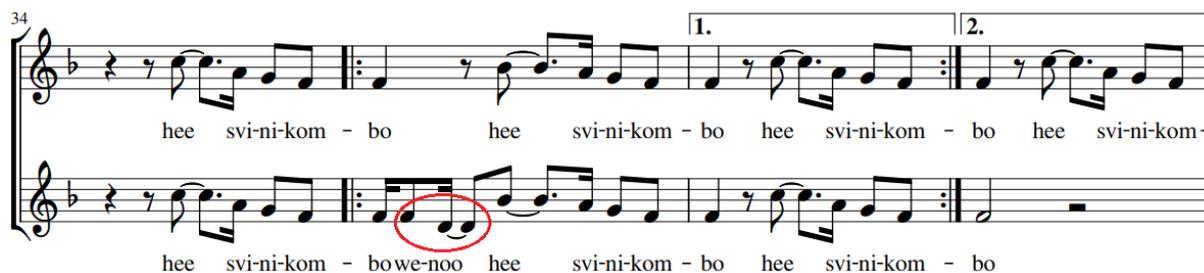
Tshi-ke - ta a ku-de - le-laa va-a-va-nu - na va'n-wa-ani yo van-ga-a-ku-dla - ya
Tshi-ka sva a ku-de - le-laa va-a-va-nu - na va'n-nwa-ani-yo van-ga-a-ku-dla - ya
Tshi-ke - ta a ku-de - le-laa va-a-va-sa - ti va'n-nwa-ani-yo van-ga-a-ku-dla - ya

5
tshi-ke - ta a-ku-de - le-laa va - a - va - nu - na va'n-wa-ani - yo - oh! van-ga-a-ku-dla - ya

Fonte: Transcrição dos autores.

2) Repetição do mesmo texto e melodia com contrastes melódicos e textuais na voz do líder (figura 6).

Figura 6: Mesmo texto e melodia com contrastes do líder.



34
hee svi-ni-kom - bo hee svi-ni-kom - bo hee svi-ni-kom - bo hee svi-ni-kom -
hee svi-ni-kom - bowe-noo hee svi-ni-kom - bo hee svi-ni-kom - bo

Fonte: Transcrição dos autores.

Em algumas passagens ou dependendo do contexto da performance, as repetições apresentam uma estrutura formal irregular conduzida pelo líder, ou seja, as vozes cooperativas só encerram a repetição, de forma sobreposta, à medida que o líder inicia uma nova ou outra unidade (figura 7).

Figura 7: Forma de finalização da repetição.



The musical score for Figure 7 consists of two staves in a 2/4 time signature. The first staff has two first endings, labeled '1.' and '2.'. The lyrics for the first staff are 'bo hee svi-ni-kom - bo hee svi-ni-kom - bo'. The second staff has a red oval around its second ending, which contains the lyrics 'Lo-ku va-ku-tho-ma va - ta-ku-hla - hlawe-noo'. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

Fonte: Transcrição dos autores.

Compreendemos que em cada repetição, novos elementos e aspectos podem ser articulados e assim a repetição das estruturas sonoras é em certa medida original embora nunca seja totalmente nova por sua ação de repetição com atos contrastantes (variação).

Assim, os participantes da *Tshiketa kudelela* articulam duas frases musicais na forma responsorial, a chamada do líder e a resposta das vozes cooperativas. Estas frases musicais são expressas em três perspectivas: i) A pergunta e resposta são articuladas¹⁴ por separação na qual as unidades formais são divididas pelo silêncio¹⁵ (figura 5); ii) A pergunta e resposta são articuladas por sobreposição de estratos ou vozes, pois enquanto uma unidade formal (pergunta ou resposta) se desenvolve, a outra começa sua evolução; por exemplo, no compasso 38 da figura 7 enquanto as vozes cooperativas se desenvolve (para finalizar) o líder inicia uma nova secção; iii) a pergunta e resposta são articuladas por justaposição, ou seja, a pergunta termina e imediatamente a resposta começa sem nenhum silêncio evidente entre as unidades formais¹⁶.

As três partes vocais apresentam desenhos tendenciosamente descendentes em pequenos motivos ou frases musicais. Na linha do líder é predominante o uso de intervalos mais longos, enquanto as cooperativas¹⁷ emitem os mais curtos com incidência para as primeiras e segundas. As articulações harmônicas são caracterizadas por terças paralelas entre as vozes cooperativas e são expressas em oitavas paralelas entre a voz de liderança e as cooperativas (figuras 8 e 9).

Figura 8: Predomínio de terças paralelas.

tshi-ke - ta a-ku-de - le-laa va - a - va - nu - na va'n-wa-ani - yo - oh! van-ga-a-ku-dla - ya

Fonte: Transcrição dos autores.

Figura 9: Oitavas paralelas e desenho descendente.

hee svi-ni-kom - bo hee svi-ni-kom - bo hee svi-ni-kom - bo hee svi-ni-kom -

hee svi-ni-kom - bowe-noo hee svi-ni-kom - bo hee svi-ni-kom - bo

Fonte: Transcrição dos autores.

O movimento paralelo de oitavas fica muito evidente nas passagens em que as vozes cooperativas cantam em uníssono, gerando um tipo de “uníssono” peculiar africano consequente do timbre da voz de cada performer e suas ondulações linguísticas. Destacamos que as terças, oitavas e quintas paralelas – que sobem ou descem na mesma direção – são materiais musicais composicionais importantes na cultura musical africana.

Outra característica importante é fato de os ataques quase sempre se acentuarem no percurso da fração do tempo forte ou fraco – numa visão eurocêntrica ocidental –, o que acabou exigindo o uso de ligadura de valores fracionários na transcrição. De igual modo, é preciso considerar que em cada linha de chamada ou resposta existe uma ligadura de expressão que não registramos para garantir uma estética visual do texto musical. No entanto, é relevante observar uma respiração cuidadosa (às vezes roubada) nos silêncios, nos eventos ou valores de duração longa, nos finais das frases musicais, antes da entrada da parte vocal e no espaço da improvisação¹⁸ dos outros instrumentos.

Em suma, a estética vocal explora harmonias típicas africanas desenhadas de forma descendente dentro de acentuações irregulares que se repetem contextualmente durante a prática artística experimental aplicada no corpo das pessoas performers.

5.2. Parte da Mbira

A representação gráfica da música de Mbira tem sido um tema de estudo de vários pesquisadores. Entre outros, o etnomusicólogo e antropólogo social britânico John Blacking (1964), o etnomusicólogo sul africano Andrey Tracey (1961, 1972, 1974, 1989) e o

etnomusicólogo zimbabuano Perminus Matiure (2009) têm experimentado a partitura ocidental. O etnomusicólogo zimbabuano Dumisani Abraham Maraire (1996) e americano Paul Berliner (1978) têm usado a tablatura numérica. Estas e outras estratégias notacionais (mapas de Mbira, notação pictorial, matemáticas da Mbira) são discutidas e exploradas pelo alemão Elmar Pohl (2007).

Nesta pesquisa é usada uma representação gráfica híbrida inspirada dos autores que temos estudado, assim como de nossas experiências, principalmente por considerar que a composição contemporânea da música da Mbira – em Moçambique – ultrapassa ou diferencia-se da forma tradicional na qual “a maioria dos modos tem quarenta e oito pulsos compreendidos em quatro frases, cada uma com doze pulsos” (MATIURE, 2009, p. 57).

Para a compreensão dos pulsos e ataques de uma música de Mbira é importante entender o esquema e tipo do próprio instrumento. Neste sentido, a *Tshiketa kudelele* pode ser tocada na Mbira Nyunga Nyunga (figura 10), na Ndhondhoza (figura 11), Dzava-nyungue moto m’djindja (figura 12) ou na Dzavadzimu (figura 13).

Figura 10: Mbira Nyunga Nyunga.

Figura 11: Mbira Ndhondhoza.

Figura 12: Mbira Dzava-nyungue moto m’djindja.



Fonte: Mbalango (2021).



Fonte: Mukhavele (2019).



Fonte: Mucavel (2019).

Embora os autores toquem essas e outras Mbiras, esta descrição é pensada na Mbira Dzavadzimu historicamente relacionada aos espíritos ancestrais vaShona. As teclas ou lamelas da Mbira Dzavadzimu variam entre 21, 22, 24, 25, 28, 30 segundo sua função religiosa (MATIURE, 2009, p. 19). Para este estudo é considerada uma Mbira Dzavadzimu de 24 lamelas (figura 13).

Figura 13: Enumeração das lamelas e indicação dos registros da Mbira Dzavadzimu.



Fonte: Elaboração dos autores.

Portanto, a Mbira Dzavadzimu possui três registros: grave (G), médio (M) e agudo (A), conforme a figura 13. Esta versão de Mbira tem as notas mais graves no centro do teclado. A enumeração das lamelas é feita da mais grave de cada registro em direção às suas mais agudas. O executante arranha as lamelas dos registros grave e médio com o polegar esquerdo (PE). As lamelas agudas são arranhadas pelo indicador direito (ID), excetuando três lamelas (X, A1 e A2) reservadas para o polegar direito (PD). A lamela X é geralmente tocada simultaneamente com a A3 (sua oitava acima), formando uma linguagem idiomática do instrumento. Mas, ressaltamos que no repertório tradicional da Dzavadzimu o polegar direito pode tocar também as lamelas A3, A4 e até A5.

Em termos de direção do movimento dos dedos, os polegares direito e esquerdo (PD, PE) arrancam as lamelas de cima para baixo e o indicador direito (ID) procede de baixo para cima. As observações de campo e nossas práticas artísticas experimentais na contemporaneidade demonstram que estas regras podem ser desconstruídas dependendo da complexidade rítmica-melódica que o performer pretende articular, principalmente no registro agudo.

No pentagrama da figura 14 apresentamos três padrões básicos da *Tshiketa kudelele* tocados numa Mbira Dzavadzimu afinada em uma escala próxima a Dó mixolídia e maior¹⁹, contudo se for a seguir o mesmo dedilhado e padrão rítmico numa Mbira afinada em Fá, Sol, Lá e por aí vai, poderá ter o mesmo padrão básico.

Figura 14: Padrões básicos e indicação das lamelas (dedilhado).

Moderato

The musical score consists of three systems, each with a treble and bass clef staff. Fingerings (A1-A7, M3-M6) and lamella indications (G1-G7) are placed below the notes. The first system starts with a measure of rest followed by a quarter note G3. The second system begins with a measure of rest followed by a quarter note G3. The third system begins with a measure of rest followed by a quarter note G3. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Fonte: Elaboração dos autores.

O pentagrama ou tablatura²⁰ usado/a para representar a música de Mbira destinam-se apenas a ajudar no aprendizado da música e não devem ser usados em demasia. Ou seja, o mais rápido possível, os padrões dos dedos devem ser reproduzidos de memória e o pentagrama ou a tablatura devem ser usado/a apenas para revisar uma parte que o intérprete tenha esquecido (BERLINER, 1987, p. 283). Neste sentido, é importante ouvir muito o áudio da música *Tshiketa kudelela* para construir uma imagem sonora mais aproximada possível e assim engrenar nas nuances estilísticas do Sudeste da África que ultrapassam a dimensão dos padrões básicos notados.

Enfim, para a interpretação da partitura acima é importante saber que, as regiões grave e média (clave de fá) formam combinadamente um padrão básico bastante saliente em toda música. No caso dessa transcrição foram colocados dois padrões básicos que se permutam junto de três frases da região aguda (clave de sol).

O primeiro padrão é – logo no compasso um (figura 14) – expresso por intervalos compostos chegando a atingir uma décima, como nas notas G3 (Fá) e M4 (Lá’). Isto é influenciado pelo esquema do instrumento estruturado em oitavas sobrepostas entre os dois registros (grave e médio).

Em geral, os padrões básicos tocados nos registros do teclado da Mbira são repetitivos, mas eles não podem ser confundidos como meros ostinatos fixos. Pois, por vezes o performer faz uma deslocação temporal, acentuando ao longo da fração do tempo e não no início de tempo como esperado numa determinada nota. Outras vezes, deixa de cair na oitava abaixo e resolve momentaneamente na mesma oitava (som), e por aí vai criando contrastes da própria repetição como técnica de variação. Assim, a repetição é, em Leda Maria Martins (2003, p. 66), sempre sujeita à revisão, sempre passível de reinvenção, repetição que nunca se oferece da mesma maneira. Talvez perguntassem agora, como é direcionada a performance em meio dessa encruzilhada circular de repetições? Entretanto, ao arranhar a Mbira em performance percebemos que o número de repetições dos padrões básicos é regulado variavelmente pelos movimentos e gestos sonoros do executante da Mbira em resposta ao fluxo interativo junto de outras pessoas e sons. Esta estratégia é a própria condução da performance.

Depois de lidar com os registros grave e médio, queremos agora fazer uma análise breve do registro agudo (clave de sol). Este registro também mantém a ideia de contrastes repetitivos, porém com mais estruturas motivicas que vão enfatizando Makhwayi, Chimurenga ou mais estilos. O efeito contrastante do registro agudo também é enfatizado i) quando o polegar e indicador da mão direita arranham as lamelas simultaneamente e ii) pelo predomínio de intervalos melódicos simples.

De referir que, embora no registro agudo apareçam intervalos melódicos ascendentes, há uma tendência de se produzir um desenho descendente, principalmente nas estruturas motivicas que enfatizam os subtons (microtons) melódicos que influenciam a parte vocal da música, mesmo sem tocarem paralela e simultaneamente. Nesta pesquisa, definimos os “desenhos como as direcionalidades gerais que os estratos [vozes] realizam dentro de uma zona de registro determinada” (TARCHINI, 2004, p. 56).

Idiomáticamente, para se atingir a estética da música de Mbira, a pessoa executante do instrumento pode iniciar a execução com pouco material do modo, aumentando-o aos poucos, modulando as suas dinâmicas até atingir o que o Mestre moçambicano Ivan Mucavel denomina do corpo da música da Mbira, quando todo modo ou

padrão fica mais evidente. Os “modos”, neste contexto, são peças formadas por estruturas rítmico-melódicas ou movimentos dedilhados (arranhados) típicos do instrumento.

Ademais, enfatizamos que a linha melódica descendente do registro agudo acentua a parte vocal, assim como o estilo Makhwayi. Esta linha aparece mais saliente na obra e pode apresentar várias transformações e acentuações como podemos notar na figura 15, onde existe i) unidade formal inicial, ii) sua transformação por mudança rítmica, substituição de silêncio por ataques e vice-versa, iii) transformação por mudança rítmico-melódica, somas parciais e eliminação de algumas notas.

Figura 15: Técnicas do uso e transformação do material do estilo.



Fonte: Transcrição dos autores.

Em síntese, ao observar e escutar os padrões básicos produzidos nos três registros da Mbira verificamos que os registros se complementam, ou seja, cada um faz sentido quando articulado do outro, formando um resultado polirítmico e contrapontístico de pequenas unidades motívicas independentes que quando articuladas com as demais partes vocais, palmas, assobios, tambores, danças e mais geram o estilo característico do Sudeste da África.

Os padrões básicos ora representados no pentagrama na figura 14 podem ser grafados em tablaturas horizontais numéricas (figura 16).

Figura 16: Tablaturas dos padrões básicos da *Tshiketa Kudelela*.

	1	3	5	8	11	14	16	19	22	24	27	30
ID	A4	*	A4	*	A4	*	A4	*	A4	*	A3	
PD												
PE	M3		G3		M4	G3		M5	G6		G7	A2

ID	A4		A3									
PD												
PE	G3		G3		G3		G6		G6		G7	A2

ID	A4		A5		A6		A7		A7		A6	
PD												
PE	G3		G3		G5		G6		G6		G7	A2

ID	A4								A4			A3	*		A1	*		
PD																		
PE	G3		G3		G5		G6		G6		G7	M6	M6	A1	*	M4	M6	G1

Pergunta
Resposta

Fonte: Elaboração dos autores.

Na interpretação das tablaturas, as letras (PE, PD, ID) indicam os dedos a serem usados para arranhar (dedilhar) as lamelas; os números arábicos, fora sobre a tablatura, indicam a contagem dos ataques ou pulsos; os arábicos antecidos pela letra maiúscula demonstram a região e o número da lamela a arranhar; os retângulos vazios representam um prolongamento dos sons (notas); E, o asterisco (*) ilustra as pausas ou silêncios (BERLINER, 1978, p. 283). Cada padrão básico da música *Tshiketa kudelele* corresponde a uma tablatura formada por uma pergunta e resposta, cada uma com dezesseis ataques.

A partir destas estratégias notacionais, no primeiro ataque da primeira tablatura soam duas notas (M3 e A4) simultaneamente; no terceiro ataque soa apenas uma nota (G3), pois foi cancelado o som da tecla A4 pelo asterisco (*) soando apenas a tecla G3. O cancelamento do som na Mbira pode ser feito colocando o dedo abaixo ou acima da tecla visada.

Em suma, a análise das partes vocal e da Mbira da música *Tshiketa Kudelele* revela características musicais que criam conexões com produções da diáspora negra, como frases musicais curtas, estéticas repetitivas, estruturas rítmicas aparentemente ambíguas, intimidade da música-gesto-dança, além de cantos e padrões rítmicos baseados em chamada e resposta.

Considerações finais

Entender a música como uma prática artística experimental aplicada e colaborativa significa reconhecer as vivências do compositor, propósito da sua composição, estilos e estéticas envolvidas, mas, sobretudo um trabalho intenso de prática, reflexão e incorporação do material musical no corpo do performer.

O compositor da *Tshiketa kudelele* – um multi-instrumentista – passou por várias experiências musicais, inter-humanas que alicerçam as suas memórias fragmentadas de composição baseada na tradição musical do Sudeste da África junto de distintas realidades contemporâneas. Ele se inseriu no universo musical a partir da reinvenção da “precariedade” o que foi uma forma de reexistir em meio às ausências do contexto pós-colonial.

O conteúdo da música *Tshiketa Kudelele* revela aspectos socioculturais e dimensões da vida em sociedade, cumprindo uma função pedagógica na educação e intervenção social. Esta música é alimentada por vários estilos, entre os quais destacamos a Ximanjhemanjhe, Chimurenga, Ximatsatsa, Makhwayi que são tocados em cada instrumento que faz parte da sua performance ou tipo de formação.

Em termos de estruturação sonora de cada instrumento verificamos que: i) A estética vocal da música *Tshiketa Kudelela* se fundamenta nas harmonias africanas desenhadas de forma descendente dentro de acentuações irregulares que se articulam por repetições de terças e oitavas paralelas; ii) O esquema da Mbira em três registros e a liberdade de movimentação das vozes em qualquer oitava permitem mais possibilidades criativas de repetições e contrastes na performance. Assim, as repetições de pelo menos três padrões básicos da Mbira ganham uma oportunidade para lidarem com uma estrutura vocal longa influenciada pelo conteúdo da música.

A nossa intenção foi refletir sobre o compositor, conteúdo, estilos e estéticas musicais da obra *Tshiketa kudelela*. Entendemos que a compreensão da estrutura musical da *Tshiketa kudelela* exigirá também o estudo de outras partes que a compõem, os tambores, o mbvoko e mais, assim como uma escuta atenta, crítica e reflexiva.

Referências

- ASSIS, Paulo de. *Logic of Experimentation: Rethinking Music Performance through Artistic Research*. Leuven; Leuven University Press. 2018.
- BLACKING, John. Patterns of Nsenga kalimba. *African Music: Journal of the International Library of African Music*, Makhanda, RSA, v. 2, n. 4, 1961. p. 26-43.
- BERLINER, Paul. *The soul of Mbira: music and traditions of the Shona people of Zimbabwe*. Berkeley, CA : University of California Press, 1978.
- MACOO, Ozias. *Luka Xikhapani Mukhavele*. 2018. 1 fotografia, color.
- MARAIRE, Dumisani Abraham. *The Nyunga Nyunga Mbira*. Portland: Swing Trade, 1991.
- MARTINS, Leda Maria. *Performances da oralitura: corpo, lugar da memória*. Programa de Pós-graduação em Letras. Santa Maria, V. 25, p. 55-71, 2003. Disponível em: <https://doi.org/10.5902/217614851188>. Acesso em: 12 Abril 2020.
- MATIURE, Perminus. *The relationship between mbira dzavadzimu modes and zezuru ancestral spirit possession*. 2009. 143f. Dissertação (Mestrado em Artes). The Faculty of the Humanities, Development and Social Sciences. Universidade da Of Kwa-Zulu Natal, África de Sul.
- MBALANGO, Paulo. *Mbira Nyunganyunga*. 2021. 1 fotografia, color.
- MUCAVEL, Ivan. *Mbira Dzava-nyungue moto m'djindja*. 2019. 1 fotografia, color.



MUKHAMBIRA (org). *Quest for Knowledge as Solutions to Global Problems! Creativity is the Way?* Disponível em: <https://www.mukhambira-musical.online/442795992>. Acesso em: 17 Agost 2021.

MUKHAVELE, Luka. *Mbira Ndhondhoza*. 2019. 1 fotografia, color.

POHL, Elmar. On Mbira Notation. In: DUTIRO, Chartwell; HOWARD, Keith (Org.). *Zimbabwean mbira music on an international stage: Chartwell Dutiro's life in music*. London: Ashgate, 2007. p. 49- 68.

SILAMBO, Micas Orlando. *Xizambi*. 2021. 1 fotografia, color.

TARCHINI, Graciela. *Análisis Musical: Sintaxis, Semántica y Percepcion*. Buenos Aires: Mayo. 2004.

TRACEY, Andrew. Mbira Music of Jege A.Tapera. *African Music*. v. 2, n. 4, p. 44-63. 1961.

TRACEY, Andrew. The Original African Mbira?. *African Music*. v. 5, n. 2, p. 85-104. 1972.

TRACEY, Andrew. *The Family of the Mbira*. Roodepoort: International Library of African Music. 1974.

TRACEY, Andrew. The System of the Mbira. In: TRACEY, Andrew (Ed.), *Symposium on Ethnomusicology*. Grahamstown: International Library of Music, Rhodes University. 1989. p. 43-55.

WANE, Marílio. *Marrabenta: as dinâmicas históricas e socioculturais no contexto do seu surgimento*. *Africana studia*. Edição do centro de estudos africanos da universidade do porto. n.º 34, 2020, p. 117-130.

¹ <https://soundcloud.com/user-91938060/tshiketa-kudelela>

² Sem data de publicação.

³ <https://youtu.be/6bjSxjU46J8>

⁴ Ver a partir do minuto 5: <https://youtu.be/66dN0UVDSik>

⁵ https://youtu.be/mYD8Ks6_qbw

⁶ https://youtu.be/7xGuopL_k7w

⁷ <https://youtu.be/Bn1KDAPMZAc>

⁸ Uma das variantes de xiTsonga predominante em Gaza.

⁹ <https://youtu.be/KCfKdYmQ64w>

¹⁰ <https://youtu.be/HR7UbvVhVT8g>

¹¹ <https://youtu.be/BZNtGAqVA2w>

¹² <https://youtu.be/rAjpS68PREw>

¹³ Pauta da voz: <https://drive.google.com/file/d/1s58kocQK9IhzCcVPbCTB1fdroNnbZm9A/view?usp=sharing>

¹⁴ Articulação das unidades formais (TARCHINI, 2004, p. 16-17).

¹⁵ Notamos que o silêncio na música *Tshiketa kudelela*, pode ser curto ou longo. Nesta última característica pode-se formar uma unidade formal de silêncio nas vozes, enquanto os outros instrumentos como Mbira fazem o preenchimento sonoro.

¹⁶ Esta forma de articulação não aparece na transcrição, mas ela é muito realizada no ato da performance.

¹⁷ É relevante destacar que no áudio gravado as vozes cooperativas tiveram algumas dificuldades para se adequar culturalmente às estruturas musicais dos vaChangana, por isso foram feitos pequenos ajustes na transcrição com a colaboração do compositor.

- ¹⁸ A improvisação tem tido uma duração livre. O seu início e o final podem ser regidos através da acentuação sonora ou por meio de gesto articulada/o pelo líder ou pela pessoa que estiver a desenhar as unidades formais improvisadas.
- ¹⁹ Nos dois registros mais graves desse tipo de Mbira podemos ter uma escala mixolídia. No registro agudo encontramos a escala diatônica maior. Portanto, a Dzavadzimu pode ter uma mixolídia com sétima maior adicionada. Ou uma escala maior com sétima menor adicionada.
- ²⁰ Apresentaremos as tablaturas mais adiante.