



Artigo original

FANY MPFUMO E GILBERTO GIL: rastros de musicalidades transatlânticas

Andrea Albuquerque Adour da Camara e Fabio Adour

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Brasil

RESUMO: Este texto propõe investigar rastros das musicalidades do compositor moçambicano Fany Mpumo e do compositor brasileiro Gilberto Gil, por meio da comparação de aspectos rítmicos, harmônicos, frasais e instrumentais de suas obras. Para tanto, foi empregada uma metodologia de transcrição auditiva, baseada em autores da etnomusicologia e ancorada por softwares, que nos permitiu registrar em partitura as seguintes canções: *Avasati Va Lomu*, *Nyoxanini*, *Georgina*, *Nitakukhoma hi Kwini* (de Fany Mpumo), e *Andar com fé*, *Balafon*, *Refavela* e *Tiu Ru Ru* (de Gilberto Gil). Partindo do conceito de “rastro/resíduo”, a análise comparativa desse repertório foi norteada por autores que discutiram com profundidade os temas fraseologia e ritmo. Certificando a potência das africanias, através da musicalidade transatlântica, os resultados surpreenderam ao demonstrar os diversos rastros comuns à música dos dois artistas, principalmente no marcante uso de certos padrões rítmicos – *tresillo*, hemiola, falsa tercina –, que enfim contribuem na construção de complexas redes contrapontísticas.

Palavras-chave: Fany Mpumo, Gilberto Gil, música moçambicana, música brasileira.

FANY MPFUMO E GILBERTO GIL: traces of transatlantic musicalities

ABSTRACT: This text proposes to investigate traces of the musicalities of the Mozambican composer Fany Mpumo and the Brazilian composer Gilberto Gil, through the comparison of rhythmic, harmonic, phrasal and instrumental aspects of their works. Therefore, an auditory transcription methodology was used, based on authors from ethnomusicology and anchored by software, which allowed us to record the following songs on score: *Avasati Va Lomu*, *Nyoxanini*, *Georgina*, *Nitakukhoma hi Kwini* (by Fany Mpumo), *Andar Com Fé*, *Balafon*, *Refavela*, *Tiu Ru Ru* (by Gilberto Gil). Based on the concept of “trail/residue”, the comparative analysis of this repertoire was guided by authors who discussed in depth the themes of phraseology and rhythm. Certifying the power of the *Africanias*, through the transatlantic musicality, the results were surprising by demonstrating the many common traces to the music of the two artists, mainly in the marked use of certain rhythmic patterns – *tresillo*, *hemiola*, false triplet –, which ultimately contribute to the construction of complex contrapuntal networks.

Keywords: Fany Mpumo, Gilberto Gil, mozambican music, brazilian music.

Correspondência para: (correspondence to:) andreaadour@musica.ufrj.br

INTRODUÇÃO

Este artigo resulta de investigações do Grupo de Pesquisa Africanias, na área de concentração Musicologia e vinculado à linha de pesquisa “História e documentação da música brasileira e ibero-americana” do Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). O grupo vem estudando a presença das africanias na musicalidade brasileira e ibero-americana. Por africanias entendemos, a partir de Yeda Pessoa de Castro, etnolinguista brasileira

(nascida em 1937), o “legado linguístico-cultural negroafricano...que se converteu em matrizes partícipes da construção de um novo sistema cultural e linguístico que, no Brasil, se identifica como brasileiro” (CASTRO, 2016, p. 1) e que estão também presentes na ibero-américa como um todo. As matrizes africanas no Brasil são compreendidas portanto como africanias, visto que experimentam um processo de transculturação. Luis Beltrán (1939 - 2017), cientista político espanhol, afirma que:

Os estudos afro-ibero-americanos, de natureza interdisciplinar, tem

como objeto a investigação e o ensino sobre africania ou raízes africanas na sociedade e na cultura dos países americanos de língua espanhola e portuguesa. Se optou pelo termo *africania*, cunhado pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz, precursor dos estudos afrocubanos, sobre o de “negritude”, de origem franco-africana (*blackness* nos Estados Unidos), ou o de “presença africana”. Esta eleição se deve ao fato de que ainda que africania indubitavelmente proceda da África, é sobretudo o resultado de um processo multitransculturador – não apenas com relação às culturas europeias e ameríndias, mas também entre culturas africanas – que se produz na América, sendo um dos três elementos constitutivos da ibero-americanidade e da identidade sociocultural de cada um desses países.” (BELTRÁN, 2008, p. 416) (Tradução nossa)¹.

Também o conceito de “amefrikanidade”, proposto por Lélia Gonzalez, contribui para entender os elementos constitutivos e compartilhados entre manifestações artísticas da África e das Américas.

As implicações políticas e culturais da categoria de Amefrikanidade são, de fato, democráticas; exatamente porque o próprio termo nos permite ultrapassar as limitações de caráter territorial, linguístico e ideológico, abrindo novas perspectivas para um entendimento mais profundo desta parte do mundo onde ela se manifesta: A AMÉRICA e como um todo (Sul, Central, Norte e Insular). Para além do seu caráter puramente geográfico, a categoria de Amefrikanidade incorpora todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, interpretação e criação de novas formas) que é afrocentrada. (GONZALEZ, 1988, p. 76).

Encontrar traços que transitam entre músicas brasileiras e moçambicanas é para nós, portanto, um interessante desafio. Para tanto, nos valemos do conceito de “rastro”

para orientar nosso tema de pesquisa: a música do moçambicano Fany Mpumo (1929-1987)² e a música do brasileiro Gilberto Gil (nascido em 1942), dois expoentes compositores de Moçambique e do Brasil, cujas sonoridades singulares, compartilham de importantes universos de saber. Este conceito foi explorado por Edouard Glissant (1928 - 2011) – escritor, poeta, romancista e ensaísta martinicano – na publicação *Introdução à uma Poética da Diversidade* (1996). O livro foi publicado em francês, mas tivemos acesso apenas à versão traduzida para o português. Aborda a pluralidade e o “lugar” de onde o artista produz, a partir de sua história; Glissant trabalha o termo “rastro” ou “resíduo” enquanto produção, re-significação e re-constituição:

Tudo isso se sustenta, na minha opinião, no que chamo de pensamento do rastro/resíduo. O rastro/resíduo supõe e traz em si a divagação do existente e não o pensamento do ser... É preciso lembrar que a raiz única tem a pretensão de alcançar a profundidade, ao passo que a raiz rizoma se expande na extensão... Os espaços brancos dos mapas planetários estão agora entremeados de opacidade, e isso rompeu, para sempre, com o absoluto da História, que significava, primeiramente, projeto e projeção. A partir de então, em seu conceito mesmo, a História se desfaz; E, ao mesmo tempo ela rumina esses retornos da questão identitária, do nacional, do fundamental, ainda mais sectários porque tornados caducos. Contra as reviravoltas dessas velhas estradas já trilhadas, o rastro/resíduo é a manifestação fremente do sempre novo. Porque o que ele entre-abre não é a terra virgem, a floresta virgem, essa paixão feroz dos descobridores. Na verdade, o rastro/resíduo não contribui para completar a totalidade, mas nos permite conceber o indizível dessa totalidade. O sempre novo não é mais o que falta descobrir para completar a totalidade, o que falta

descobrir nos espaços brancos do mapa, mas aquilo que nos falta ainda fragilizar para disseminar, verdadeiramente, a totalidade, ou seja, realizá-la totalmente". (GLISSANT, 2005, p. 82 - 83).

O conceito de rastro, em expectativa ao novo, mas que, de alguma maneira, mantém laços frágeis com a raiz, nos auxilia já que intentamos comparar compositores entre os dois lados do Oceano Atlântico, Moçambique e Brasil, na musicalidade de Fany Mpumfo e Gilberto Gil. A questão afro-diaspórica das Américas também é abordada por Glissant, onde demonstra que é a memória de um passado, enquanto rastro, que possibilita a re-criação do novo. Ele afirma:

"Ora, o africano deportado não teve a possibilidade de manter, de conservar essa espécie de heranças pontuais. Mas criou algo imprevisível a partir unicamente dos poderes da memória, isto é, somente a partir dos pensamentos do rastro/resíduo, que lhe restavam: compôs linguagens crioulas e formas de arte válidas para todos, como por exemplo a música de jazz, que é reconstituída com a ajuda de instrumentos por eles adotados, mas a partir de rastros/resíduos de ritmos africanos fundamentais. Embora esse neo-americano não cante canções africanas que datam de dois ou três séculos, ele reinstaura no Caribe, no Brasil e na América do Norte, através do pensamento do rastro/resíduo, formas de arte que propõe como válidas para todos." (GLISSANT, 2005, p. 20).

Esta citação de Glissant é para nós fundamental, uma vez que o sistema de trabalho escravo, que levou diferentes povos africanos a transladarem, através do Atlântico, para diferentes lugares nas Américas, o fez intencionalmente, visando obstruir a comunicação entre aqueles de mesma etnia e língua, misturando-os em um mesmo navio. Por esta razão Glissant aponta que foi a partir de memórias residuais, ou rastros, que se re-organizaram

nas novas terras, se re-constituíram e re-significaram e, por isso, não é possível mais traçar uma linha direta entre um saber produzido pela diáspora africana nas Américas e a imensa diversidade de possibilidades de sua origem na África. Além disso, o principal gênero musical em que Fany Mpumfo se insere, a marrabenta, é também um fenômeno transcultural e, segundo Vércio Conceição, bebe de diferentes fontes que circularam entre os músicos, incluindo o jazz e o blues, destacando seu aspecto multicultural em um trânsito transatlântico de saberes com múltiplas trocas entre os diversos países das Américas e da África, em ambas as direções (CONCEIÇÃO, 2021, p. 5). São estes rastros que iremos buscar ao comparar a musicalidade de Fany Mpumfo e Gilberto Gil.

Um dos trabalhos que iremos utilizar nessa análise intitula-se *La binarización de los ritmos ternarios en America Latina* (1986), do musicólogo cubano Rolando Antonio Pérez Fernández (nascido em 1947). Neste trabalho, o autor compara diversas músicas vindas de diferentes tradições africanas com a música ibero-americana, e podemos dizer que o conceito de rastro proposto por Glissant aí encontra lugar frutífero. Isto porque o autor demonstra que a música de tendência ternária africana, nas Américas e Península Ibérica, tende a se reorganizar a partir de adição rítmica, bem como de uma acentuação nos tempos débeis das tercinas, promovendo a constituição de síncopes e novos ritmos, tão característicos das músicas desses lugares.

O compositor italiano Julio Bas (1874 – 1929), em *Tratado de la forma musical* (1947), e o musicólogo estadunidense William Caplin (nascido em 1948), em *Classical form* (2003), são autores que extensivamente discutiram os conceitos "forma" e "fraseologia" no repertório clássico. Concluíram, cada um por um caminho diferente, que o tamanho frasal fundamental em música é de 4 compassos – podendo se estender um pouco mais – e

atestam sua radical posição com inúmeras análises. A partir desta visão, em conjunto com as considerações sobre métrica do seminal *A Generative Theory of Tonal Music* (1983), do teórico e compositor e estadunidense Fred Lerdhal (nascido em 1943) e do linguista Ray Jackendoff (nascido em 1945), Adour (2015) desenvolveu a análise motívico-fraseológica, que serviu de fundamento para a identificação das frases e dos acentos métricos no repertório escolhido.

MATERIAIS E MÉTODOS

O recorte do repertório foi feito a partir do que foi possível encontrar de Fany Mpumfo. Utilizamos um ótimo CD, *Nyoxanini*, de fácil acesso nas plataformas de streaming³, que contém um bom apanhado de suas canções. Primeiramente, tínhamos intenção de relacionar aspectos vocais e textuais com considerações musicais. Tentamos obter as letras das músicas e possíveis traduções, o que se mostrou bem complexo. Na página oficial do etno-historiador português António Rita-Ferreira (1922-2014), ainda disponível⁴, há a tradução de algumas músicas, porém apenas um dos títulos que ele menciona, *Nyoxanini*, se alinha com uma das músicas do referido CD. O texto apresentado por Rita-Ferreira, entretanto, tem muito pouco em comum com o que ouvimos no fonograma. Após vasculharmos a tradução de todas as músicas, tentando entender um pouco mais sobre a língua – *xiRhonga* ou *xiChangana* –, acabamos por encontrar praticamente todos os versos de *Avasati va Lumo* dentro de uma letra que aparece com outro título, *A Mantendeni*.

Partimos então dessas duas canções, *Nyoxanini* e *Avasati va Lumo*, mas não nos atemos a elas. Ouvindo repetidamente essas e várias outras músicas do CD, veio à tona a memória de sonoridades e recursos que Gilberto Gil também utiliza em certas canções, tais como tom maior e os graus básicos das funções principais – tônica (I), dominante (V) e subdominante (S),

doravante T, D e S – guitarra elétrica e africanas linguísticas e instrumentais. Investigamos a extensa discografia de Gilberto Gil e, não obstante o olhar superficial típico de um estágio inicial de observação, conseguimos selecionar quatro músicas que aparentavam possuir marcantes semelhanças com o cantor de Mpumfo: *Andar com Fé* (do álbum *Um Banda Um*⁵, de 1982), *Refavela e Balafon* (do álbum *Refavela*⁶, de 1977) e *Tiu, Ru, Ru* (do álbum *Satisfação*⁷, também de 1977)⁸.

Chamam a atenção, nesse repertório, as ricas introduções instrumentais, assim como as aberturas de guitarra elétrica do CD de Mpumfo, geralmente executadas pelo próprio ou por Alexandre Langa (1943-2003). Gil emprega maior variedade de instrumentos – violão, piano, viola caipira, guitarra e marimba – mas em todos os casos se estabelece um rico contraponto entre o baixo, geralmente elétrico, e um instrumento mais agudo. Ampliamos então o recorte das duas músicas de Mpumfo que primeiramente escolhemos – *Nyoxanini* e *Avasati va Lumo* – para quatro –, acrescentando os fonogramas *Georgina* e *Nitakukhoma hi Kwini?* —, assim igualando a quantidade de canções investigadas dos dois compositores.

Para ter uma noção um pouco mais profunda da música de Mpumfo, decidimos produzir uma grade mais completa da música que conseguimos a tradução, *Avasati va Lumo*. Entretanto, na maior parte das manifestações musicais populares, ocorre muita improvisação no acompanhamento, o que torna a transcrição de uma música inteira muito árdua, pois praticamente não acontecem repetições literais. Assim, escrevemos todos os instrumentos (guitarra, “bandolim”⁹, baixo e percussão) e o canto até o término do primeiro período (8 compassos) da melodia vocal. Acreditamos que os 24 compassos de grade que construímos não apenas nos foram suficientes para esclarecer uma série de aspectos da produção de Mpumfo, como se configuraram como um material

suficientemente rico para leitores não especialistas e mesmo para pesquisadores. Do compasso 25 ao 69, transcrevemos apenas o canto e os acordes por meio de cifras.

Isso acabou se tornando mais ou menos o padrão de todas as outras transcrições. Registramos sempre uma parte considerável das interessantes introduções e uma seção vocal de tamanho variável em cada caso. Quanto aos instrumentos, com exceção de *Avasati va Lumo*, escolhemos fazer o registro do baixo e do instrumento mais agudo – comumente guitarra, mas também piano, violão e viola caipira – que mais se destacava na textura das introduções. Geralmente as introduções estabelecem uma harmonia e um estilo de acompanhamento que se mantém após a entrada da parte vocal, não obstante às variações; assim, nas secções cantadas, escrevemos as melodias e apenas repetimos as cifras da introdução.

Apesar desse limitado recorte, a riqueza do contraponto nos trechos selecionados nos permitiu levantar interessantes considerações sobre fraseologia, harmonia, ritmo e instrumentação. Também abordamos um montante de músicas maior do que o incialmente imaginado.

Nossa metodologia de transcrição se ancora em três princípios, expostos por autores da etnomusicologia. List (1963), assim como Arom (1991), ressalta a dificuldade que temos em comparar, apenas pela memória do que ouvimos, dois trechos musicais, ainda que muito curtos. O registro em partitura – ou qualquer outra forma visual – não apenas facilita, mas simplesmente torna possível a análise conjunta de dois ou mais fenômenos musicais.

Arom (1991), por sua vez, realizou o estudo mais profundo sobre música polifônica da África, mais precisamente da República Centro-Africana. A transcrição de apenas uma parte de uma textura musical múltipla, ainda que útil, não nos permite mergulhar mais detidamente nas intrincadas relações

rítmicas e harmônicas de uma peça polifônica e assim trazer uma real contribuição para o entendimento da mesma. Apesar de não termos acesso às faixas separadas de cada instrumento ou voz de nosso repertório, aspecto que é o mais distintivo da metodologia de Arom, hoje em dia temos à disposição registros fonográficos com excelente qualidade sonora e diversos recursos informáticos que ainda não haviam sido criados na época em que o autor realizou sua importante pesquisa. Assim nos aventuramos em destrinchar os emaranhados polifônicos do repertório escolhido a partir de gravações em *tutti*, *cientes*, claro, de que corremos o risco de termos falhado em certos pontos das transcrições. Adiantadamente pedimos a compreensão se erros porventura venham a ser percebidos pelos leitores.

O capítulo 7 da parte I, *I Can't Say a Thing until I've Seen the Score: Transcription*, do livro de Nettl (2005), além conter uma extensa e precisa revisão crítica da história da transcrição musical, apresenta os conceitos, propostos incialmente por Seeger (1958), de transcrição descritiva e prescritiva. Grosso modo, a descritiva seria aquela em que se procura registrar todo e qualquer detalhe que se escuta, ainda que sob pena de produzir partituras ilegíveis devido ao excesso de pormenorização. A prescritiva seria aquela em que se ressaltam determinados parâmetros ou aspectos e é comumente mais empregada pelos “*insiders*” de uma cultura, pois o que não é registrado é completado pela memória aculturada de quem lê essa transcrição.

Nosso caso sem dúvida se alinha mais com a noção de transcrição prescritiva. O próprio Nettl ressalta que a partitura tradicional é em si uma abstração de apenas alguns parâmetros do fenômeno musical, principalmente alturas e ritmos. Podemos até dizer que atuamos como “*insiders*” nas transcrições das canções de Gilberto Gil, mas sem dúvida esse não seria o caso, em princípio, de nossa relação com as músicas do moçambicano. Por outro lado, a música

de Mpumo nos parece um tanto cosmopolita, se alinhando esteticamente a inúmeros géneros musicais populares, principalmente da América Latina.

Ao procurarmos incialmente transcrever a grade completa de *Avasati va Lumo*, estabelecemos uma abordagem mais próxima do método descritivo. Conforme a pesquisa se desenvolveu, focalizamos mais os aspectos que vinham chamando mais nossa atenção e acabamos nos atendo a duas ou três partes polifônicas.

Um defeito do presente estudo é a exclusão quase que por completo da percussão. Mas a percussão na música latino-americana ou africana costuma ser em si mesma polifônica, ou seja, sem o acesso aos instrumentos isolados, como Arom teve, muitos erros poderiam ser perpetrados. Esta omissão, por outro lado, não impediu que testemunhássemos e analisássemos a enorme riqueza rítmica do repertório desses dois mestres.

Em termos de informática, utilizamos softwares, amplamente disponíveis, que apresentam os seguintes recursos: diminuição da velocidade sem mudança de afinação, recorte, *looping* (repetição contínua de um segmento) e transposição. Apesar de List, no mesmo artigo (1963), criticar a manipulação da velocidade de reprodução de um fonograma – pois, segundo ele, se não conseguimos ouvir algo em 100% do andamento, então não interessa a identificação de maiores detalhes em baixas velocidades –, com os modernos recursos que temos hoje – vale comentar que estamos escrevendo 58 anos depois dele –, adquirimos a experiência de que os pormenores ouvidos em baixa velocidade continuam a ser identificados

quando voltamos a ouvir o fonograma em 100%, ou seja, estamos diante de um recurso que em si promove o aprimoramento de nossas capacidades auditivas.

A transposição, mais precisamente oitavação pra cima, foi empregada na transcrição das linhas de baixo, não apenas para facilitar o reconhecimento de certas alturas, como para resolver ambiguidades entre os timbres do baixo com alguns instrumentos de percussão. O recorte, por sua vez, é importante por que nos ajuda a focar em pequenos segmentos e aceleram todo o trabalho. Já o *looping* tem se mostrado um interessante recurso para a compreensão de ritmos. Se conseguimos selecionar, observando uma onda sonora num programa qualquer de edição, um ou dois pulsos adjacentes e iniciamos um *looping* do segmento, muitas das dúvidas de ritmo que temos com a audição da música em tempo real são assim sanadas. E a conjugação desses recursos, principalmente do abaixamento da velocidade com o *looping* se configura com uma das ferramentas mais poderosas que a informática trouxe aos transcritores na atualidade.

RESULTADOS

Os resultados do presente estudo podem ser resumidos em dois tipos de materiais: as partituras, que produzimos por meio de transcrição auditiva; e os quadros, que resumem de forma esquemática, nossa investigação. A secção reservada à discussão remete diretamente às partituras e aos quadros, mas também introduz algumas figuras adicionais para facilitar a compreensão dos pontos mais complexos.

Partituras de obras de Fany Mpumo

Avasati va Lomu

Fany Mpumo

Canto

Guitara

Baixo
(cordas duplas)
som semelhante ao bandolim,
mas com tessitura de violão

Percussão

Accordeon
som de cowbell de madeira

Bumbo
som de bumbo

Canto

Guitara

Baixo

Percussão

Accordeon

Bumbo

Canto

Guitara

Baixo

Percussão

Accordeon

Bumbo

FIGURA 1 - *Avasati va Lomu*, primeira página (grade).

AAA da Camara e F Adour

19 B F#/*C*# C#7 B F#/*C*# 3/4

a va na wu si wa na va thla nga hi ma zu ma na va tsimbe la wa nha ga(e) 3/4

25 C#7 3/4 B F#/*C*#

A va sa ti va lo(mu) a va na wu si wa na Va

todos os instrumentos continuam de forma semelhante, mas a guitarra apresenta muitas variações...

29 C# B F#/*C*#

tha nga hi ma zu ma na va tsimbe la wa nha nha(na) Ní

33 C# 3/4 B F#/*C*#

kum bu ka wu lo lua na hoo - aam wu Lohua na ni

37 C# 3/4 B F#/*C*#

kum bu ka wu lo lua na hoo - aam wu Lolua na ni

41 C# B F#/*C*#

kum bu ka wu lo lua na ni kum bu ka Ce ci lia Ni

45 C# B F#/*C*#

kum bu ka wu lo lua na ni kum bu ka Ce ci lia ni

49 C# B F#/*C*# 3/4

kum bu ka wu lo lua na ni kum bu ka Ce ci lia

FIGURA 2 - *Avasati va Lomu*, segunda página (último sistema da grade e continuação da melodia com cifras).

53 3/4 C# 3/4 B 3/4 F#/*C*# 3/4

Hi Ce ci lia hi Ce ci lia

57 3/4 C# 3/4 B 3/4 F#/*C*# 3/4

hi Ce ci lia hi Ce ci lia

61 3/4 C# 3/4 B 3/4 F#/*C*# 3/4

(a) hi Ce ci lia hi Ce ci lia

65 3/4 C# 3/4 B 3/4 F#/*C*#

hi Ce ci lia A(vasati va lomu...)

FIGURA 3 - *Avasati va Lomu*, terceira página (melodia com cifras).

Nyoxanini

Fany Mpumo

Guitarra $\text{♩} = 86$ **D**

Baixo *flim da introdução "à capela" de guitarra (6 compassos)*

talvez acústico

Lv. **A⁷**

Canto

Nyo xa

baixo continua de modo semelhante; guitarra varia bastante, num estilo mais responsorial

A⁷

nine nyo xa nine hi nkwe nu lana. nyo xa

D

nine nyo xa nine hi nkwe mu la na. wom be

Melodia continua se repetindo com letra diferente...

FIGURA 4 - *Nyoxanini*, introdução (guitarra, baixo) e início da parte vocal.

Georgina
(Xjoroxjina)

Fany Mpumo

$\text{♩} = 101$ **C/G**

Após 3 compassos de introdução na guitarra...

Guitarra **G⁷**

Baixo

aqui acontece uma mudança radical do timbre da guitarra, ainda que ela se mantenha "clean" (sem efeitos).

C *C/G* *G⁷*

Canto

I.,2. C C/G C 3. C

Lo ko ni ku mbu ka Xjo ro xji na mi ne, i ngi nto dzri la mine lo ko ni mine

baixo continua de modo semelhante; guitarra assume inicialmente um acompanhamento bem diferente

Segue pra refrão com o título da música...

FIGURA 5 - *Georgina*, introdução (guitarra, baixo) e início da parte vocal.

Nitakukhoma hi Kwini?

Fany Mpumo

$\text{♩} = 93$

A
Após 4 compassos de introdução na guitarra...

Guitarra

Baixo

ambos os instrumentos aparentam estar com efeito "chorus"

Canto

E7

E7/D

A

(Ni)ta Khoma hi kwi ni n'hwa ni ni (Ni)ta kho ma hi kwini: u-nga goma ngo pfu

baixo continua de modo semelhante; guitarra continua com variações mais pronunciadas

FIGURA 6 - *Nitakukhoma hi Kwini?*, introdução (guitarra, baixo) e início da parte vocal.

Partituras de obras de Gilberto Gil

Andar com fé

Gilberto Gil

E6

Após 4 compassos de introdução de baixo, percussão e órgão

Caipira

Baixo

pizz.

Canto

B7

x5

E6

B7

An - dar com fé eu vou que_a fé não cos - tu - ma fai - á

Viola e baixo (e outros instrumentos não transcritos) continuam de modo semelhante

FIGURA 7 - *Andar com Fé*, introdução (viola caipira, baixo) e início da parte vocal.

Balafon

Gilberto Gil

Após 8 compassos de introdução de percussão

Guitarra

Baixo e Violão

L.v.
repéticas com variações na guitarra

1.2. *3.*

Canto

Is - so que to - ca Is - so que to - ca Cha - ma - se ba - la - fon
acompanhamento apenas de percussão

Em ca - da lu - gar tem O no - me de - ve ser ou - tro qual - quer no Ca - me - rum

Iso - so que_a gen - te cha - ma ma - rim - ba Tem na Á - fri - ca to - do mes - mo som

Is - so que to - ca bem, bem Num lu - gar, não leni - bro bem Cha - ma - se ba - la - fon

FIGURA 8 - *Balafon*, introdução (guitarra, baixo, violão) e início da parte vocal.

Refavela

Gilberto Gil

G7

*Após 7 compassos de introdução
do violão e percussão*

C7M(9)/G

C7M(9)

x4

Coro

Violão

Baixo

G7

C7M(9)/G

C7M(9)

A re - fá - ve - la Re - ve - la_a que - la Que des - ce_o mor - ro e vem tran- sar
O am - bi - en - te E - fer - ves - cen - te De_u - ma ci - da - de_a cin - ti - lar
A re - fá - ve - la Re - ve - la_o sal - to Que_o pre - to po - bre ten - ta dar
Quan - do se_ar - ran - ca Do seu bar - ra - co Prum blo - co do bê e - ne_a-gá

FIGURA 9 - *Refavela*, introdução (coro, violão, baixo) e início do parte vocal solo.

Tiu Ru Ru

Gilberto Gil

A D A E

Após 8 compassos de introdução e mais 8 de refrão com o título da música

Aqui ocorrem mais 8 compassos com a mesma harmonia (solo de marimba com a melodia vocal escrita a seguir baixo no mesmo estilo) e mais 8 compassos como no inicio (4 instrumentais e 4 com o canto do refrão)

Canto (coro)

A D A E

FIGURA 10 - *Tiu Ru Ru*, introdução (piano, baixo) e início da parte vocal.

Quadros

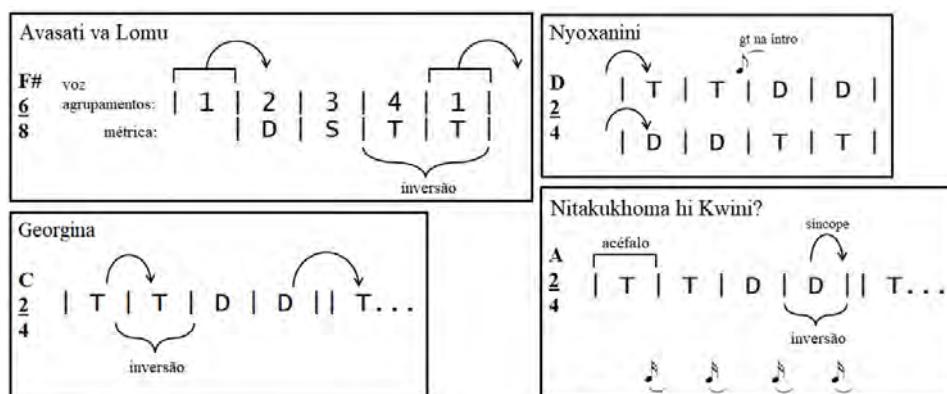


FIGURA 11 - Esquema harmônico-fraseológico das canções de Fany Mpumo.

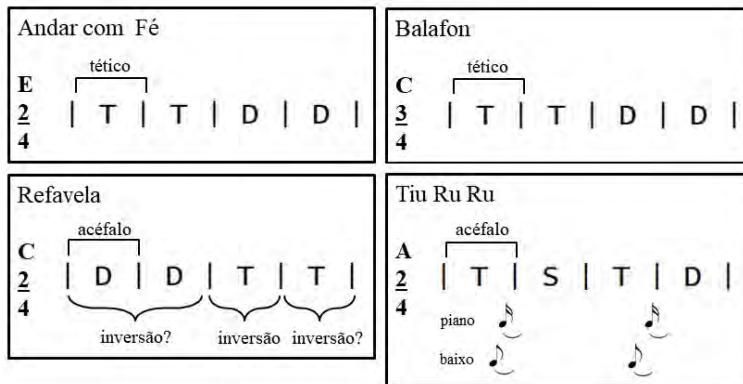


FIGURA 12 - Esquema harmônico-fraseológico das canções de Gilberto Gil.

	Tresillo	Falsa Tercina	Hemiola	Contraponto	Motivos compartilhados
Avasati va Lomu	---	---	Guitarra Voz	Voz, "Bandolim" x Guitarra	Voz e "Bandolim" (ecos)
Nyoxyanini	Baixo	Voz e Guitarra (aberta)	---	Voz, Guitarra x Baixo (métrico)	Voz e Guitarra (Ritmo e melodia)
Georgina	Baixo Guitarra	Voz e Guitarra (aberta)	---	Voz Guitarra x Baixo (métrico)	Voz e Guitarra (Ritmo)
Nitakukhoma hi Kwini?	Baixo (deslocado)	Voz e Guitarra (aberta)	---	Voz x Baixo Guitarra x Baixo	Voz e Guitarra (4º comp.)
Andar com Fé	---	Voz, Viola e Baixo (fechada)	Baixo	Pouco	Voz e Baixo
Balafon	---	Voz e Baixo (aberta)	Guitarra Voz	Guitarra x Baixo	---
Refavela	---	Voz (fim da frase) (aberta)	---	Voz, Violão x Baixo (métrico)	Voz e Violão (Ritmo)
Tiu Ru Ru	Baixo	Voz e Piano (aberta)	Baixo	Voz x Baixo Piano x Baixo	---

FIGURA 13 - Esquema comparativo dos aspectos ritmo, contraponto e motivos do repertório selecionado

	Guitarra elétrica "pura"	Guitarra elétrica (efeitos, timbre)	"Bandolin" Viola Caipira Violão Piano	Baixo elétrico "puro"	Baixo (acústico, pizzicato, dobrado pelo violão)	"Marimba"	Coro
Avasati va Lomu	X		X	X			
Nyoxyanini	X				X		
Georgina		X		X			
Nitakukhoma hi Kwini?		X			X		X
Andar com Fé			X		X	X	X
Balafon	X				X	X	
Refavela			X	X			X
Tiu Ru Ru			X	X		X	X

FIGURA 14 - Esquema comparativo da instrumentação do repertório selecionado.

DISCUSSÃO

Harmonia e Fraseologia

Gilberto Gil é um compositor que se insere numa tradição, chamada de MPB (Música Popular Brasileira), que tem como uma de suas características o uso de progressões harmônicas relativamente rebuscadas. Tínhamos a impressão – e ela se mantém após esse estudo – de que justamente quando ele compõe canções que procuram recriar ou resgatar sonoridades africanas, ele limita a harmonia aos graus I, IV e V de um tom maior¹⁰. Para além de qualquer julgamento de qualidade nessa observação, consideramos natural que músicas simples no aspecto harmônico de certo modo abrem portas para um grande desenvolvimento rítmico, o que foi confirmado, como veremos adiante. Antes de explorar o ritmo de forma mais detalhada, entretanto, é interessante observar um “ritmo” mais amplo, o da fraseologia e suas relações com a distribuição das funções principais.

É curioso que a única música que obtivemos a tradução quase completa, *Avasati va Lomu*, além de ser a única em compasso composto, revela um complexo desencontro fraseológico entre métrica e agrupamento motívico¹¹. Olhando sua partitura (Figuras 1, 2, 3), vemos, principalmente na segunda página (Figura 2), que as frases melódicas começam no início de cada sistema. É possível observar, contudo, como as melodias sempre repousam no primeiro compasso de tônica, que se localiza no final de cada sistema, acentuando-o metricamente¹², ainda que o acorde esteja na segunda inversão, **F#/C#**, e as terminações sejam sempre femininas (ver especificamente os compassos 24, 32, 44 e 52)¹³. O compasso do início de cada linha, do 33 em diante, é, portanto, inteiramente anacrústico, sendo, na verdade, o último de cada frase, que por sua vez tem seu primeiro acento métrico na dominante¹⁴. Montamos um esquema (Figuras 11, 12) que apresenta as diversas disposições da harmonia e das

frases melódicas, com informações adicionais sobre inversão e síncopes.

A estrutura harmônico-frasal de *Avasati va Lomu* é então D S T T. É a única do repertório selecionado de Mpumo que possui a função de subdominante. Essa função apresenta aí, contudo, um caráter de passagem, como um “obstáculo” que se interpõe no caminho da dominante para a tônica. Podemos então considerar que sua estrutura não é muito diferente da de *Refavela* ou da segunda frase do período constitutivo¹⁵ da *Nyoxanini*: D D T T. É interessante que a música de Gil igualmente utiliza a segunda inversão do acorde de tônica, não obstante ela apresentar essa função também no estado fundamental. Nesse sentido ela se assemelha à *Georgina*¹⁶.

Mas o mais interessante de *Refavela* é que há uma espécie de “desencontro” de inversões: a segunda inversão da tônica foi determinada pelo baixo e se contrapõe à primeira inversão do acompanhamento de violão; na dominante, que o baixo executa a fundamental, o violão faz a terceira invenção, baixo na sétima (Figura 9). A terceira inversão da dominante pode ser encontrada, por sua vez, em *Nitakukhoma hi Kwini?*. Esta chama a atenção – acorde E7/D – porque o baixo arpeja um Ré maior, a subdominante, sobre a dominante (Figura 4). Não se configura, entretanto, como uma polifuncionalidade, pois o Fá# pode ser compreendido como nona do E7 e a nota Lá do final do compasso é uma antecipação, uma sícope da próxima harmonia.

Todos os acordes de *Nitakukhoma hi Kwini?* se antecipam dessa maneira devido ao ritmo do *tresillo*. Considerado por muitos autores (FERNANDEZ, 1986; TOUSSAINT, 2013) como um dos ritmos fundamentais – proporções 3, 3, 2 – da música da América Latina, aqui ele se encontra adiantado em uma semicolcheia com relação ao compasso, como podemos ver na Figura 15.

FIGURA 15 - *Tresillo* antecipado por uma semicolcheia em *Nitakukhoma hi Kwini?*.

Outras interessantes síncopes aparecem na *Tiu Ru Ru*, de Gilberto Gil (Figura 10), a única outra música do repertório que utiliza subdominante. Aqui há uma ambiguidade com relação às próprias síncopes, pois o piano adianta os acordes em semicolcheias, mas o *tresillo* do baixo – aqui tético, ou seja, não deslocado – gera adiantamentos da harmonia em colcheias¹⁷.

Georgina e *Nitakukhoma hi Kwini?*, que possuem a mesma distribuição harmônica, T T D D, apresentam complexidade fraseológica por elisão. A segunda é acéfala e a outra é anacrústica para o compasso “2” da frase¹⁸, ou seja, não há ataque no início da melodia vocal. Esta é, no entanto, construída de modo a caminhar para o retorno do compasso “1” da próxima frase: a nota de finalização melódica é também a nota inicial da segunda frase em diante (Figuras 5, 6). *Refavela* e *Tiu Ru Ru* de Gil (Figuras 9, 10), também possuem melodias acéfalas, mas elas são curtas e não atingem, por elisão, a repetição da frase.

Ritmo

Começando pelo tema *hemiola*, é natural que ela tenha aparecido de modo explícito

na única música em 6/8 que estudamos¹⁹, *Avasati va Lomu*. Assinalamos, diretamente na partitura (Figuras 1, 2, 3), os 3/4s que se contrapõem à métrica principal. Não obstante às importantes inflexões rítmicas do canto de Mpumfo, vale destacar que a parte de guitarra basicamente existe para gerar hemíolas.

No final da 2^a e 3^a frases da estrofe de *Balafon*, é possível visualizar o embate de um 3/2 latente contra dois compassos de 3/4 (6/4), uma sutil e talvez imperceptível hemiola (Figura 8). Um exemplar mais radical acontece na parte de guitarra, onde 4 acentos equidistantes, a cada colcheia pontuada, ocorrem sobre o 3/4 (Figura 16). Usando a metodologia de Fernandez (1986), observa-se que para se obter o típico contraste da *Avasati va Lomu*, basta dividir duas vezes os 6 pulsos mínimos do compasso: 6 dividido por 2 e depois por 3 engendra o 6/8, e 6 dividido por 3 e depois por 2 gera o 3/4. A hemiola da música de Gil é mais profunda, porque o material musical se distribui em 12 semicolcheias: 12 dividido por 3, por 2 e por 2 gera o 3/4; e 12 dividido por 2, por 2 e por 3 engendra o 12/16.

FIGURA 16 - Hemiola da guitarra (3/4 x 12/16) em *Balafon*.

Esse mesmo ritmo, de 4 acentos de colcheias pontuadas, pode ser encontrado em *Tiu Ru Ru*, que é em compasso binário simples! A linha de baixo, nos compassos 3 e 7 da transcrição, apresenta um aparente *tresillo*, mas o mantém “aberto”, ou seja,

não há ataque na cabeça do compasso seguinte e a proporção 3+3+2 não se estabelece (Figura 17). A colcheia final do *tresillo* “ganha” um ponto e em seguida mais uma colcheia pontuada é atacada, dividindo 3 pulsos – os dois dos compassos

3 e 7 e o primeiro dos compassos 4 e 8 – em quatro partes. No entanto, o pulso final de cada frase, uma semínima, “obriga” que o baixo toque agora duas colcheias não

pontuadas, proporção 2 + 2. É interessante que o ritmo resultante (3+3+3+3+2+2) seja o padrão de dois importantes gêneros musicais brasileiros: marcha rancho e frevo.



FIGURA 17 - Ambiguidade entre *tresillo* e *hemíola* em *Tiu Ru Ru*.

A hemíola mais complexa aparece na linha de baixo de *Andar com Fé*. Sendo também em 2/4, é necessário, do mesmo modo que na *Tiu Ru Ru*, que um grupo de 3 pulsos seja destacado. Esse grupo ocorre no 2º tempo do primeiro compasso de nossa transcrição (Figura n) em conjunto com os dois pulsos do compasso seguinte; e a mesma hemíola acontece em seguida nos compassos 3 e 4. As 12 semicolcheias desses 3/4s escondidos são divididas no padrão 3+3+2+2+2, evidenciando os compassos 6/16 e 3/8 (Figura 18). Usando a mesma metodologia anterior, os 12 pulsos mínimos precisam ser divididos em 2, em 2 e em 3 para o 6/16 e

divididos em 2, em 3 e em 2 para o 3/8.

Como viemos mencionando, o *tresillo* é muito utilizado nas músicas de Mpumfumo, principalmente nas linhas de baixo, seja com o complexo deslocamento da *NitaKukhoma hi Kwini?*, ou do modo explícito e repetitivo da *Nyoxanini*. Na *Georgina*, ele aparece frequentemente escamoteado por meio de pausas (Figura 19) e pelos chamados ritmos aditivos (circulados na Figura 19). A única música do moçambicano que não apresenta *tresillo* é justamente a em compasso composto, *Avasati va Lomu*.

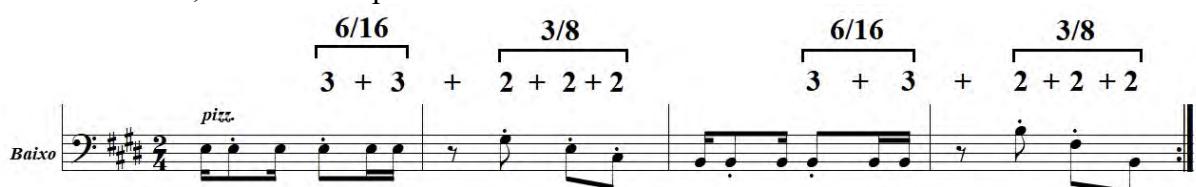


FIGURA 18 - Hemíola (6/16 + 3/8) inserida no contexto binário de *Andar com Fé*.



FIGURA 19 - Hemíolas escamoteadas por pausas e ritmos aditivos em *Georgina*.

Outro ritmo muito importante é aquele que chamaremos de “falsa tercina”: semicolcheia, colcheia, semicolcheia. Menezes (2016) relata, num extenso estudo sobre um manuscrito de Mario de Andrade, que este a chamava de síncopa brasileira, mas sabemos que de modo algum se trata de um ritmo exclusivo desse país. Fernandez, em seu já mencionado *La binarización de los ritmos ternarios* (1986), faz um longo e cuidadoso estudo sobre a origem desse e de outros ritmos semelhantes, entendendo-os

como resultado de um processo de acomodação dos ritmos ternários – por exemplo, que aparecem na métrica composta de uma música como *Avasati va Lomu* – às subdivisões binárias mais tipicamente europeias (Figura 20). Por tudo que ele relata, pode-se dizer que o uso sistemático desse ritmo, assim como de outros decorrentes do mesmo processo transcultural, emergiu da colonização africana e se espalhou para a península Ibérica e para a América Latina²⁰.

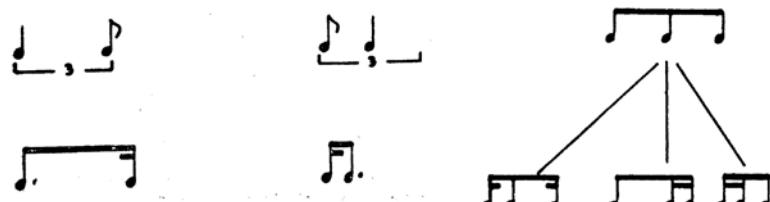


FIGURA 20 - Transformações de ritmos ternários em binários (Fonte: Fernandez, 1986).

No repertório selecionado, a falsa tercina aparece mais frequentemente na voz, na guitarra e nos instrumentos que funcionam como a guitarra de Mpumfo: violão, piano e viola caipira. Aqui é importante fazer uma rápida digressão sobre instrumentação: tanto a guitarra elétrica do moçambicano como o instrumental do brasileiro assumem o papel que a marimba – e/ou outros idiofones de altura definida – exercem em outras manifestações da África: a de realizar introduções e de certo modo “costurar” o acompanhamento quando a voz entra, seja de um modo mais contrapontístico ou mais responsorial. Mpumfo foi, inclusive, considerado “moderno” por empregar de modo pioneiro a guitarra elétrica no lugar dos instrumentos de percussão.

Gil também usou guitarra na *Balafon*, mas o piano de *Tiu, Ru, Ru* não deixa nada a dever. Nesta, temos a presença da própria marimba, que toca exatamente a melodia vocal do coro que vem em seguida, mas a parte de piano nos chamou mais atenção justamente por apresentar material mais “original”. Gil também utiliza marimba e/ou instrumentos semelhantes em *Balafon* e *Andar com Fé*, mas de um modo menos melódico e, portanto, mais secundário no

arranjo. Já o violão de *Refavela* lembra mais as texturas que costumeiramente ouvimos vinculadas à *mbira* (ou *kalimba*) e as cordas duplas de aço da viola caipira de *Andar com Fé* remetem ao “bandolim” de *Avasati va Lomu*.

As introduções do repertório escolhido, guitarrísticas ou não, não são apenas marcantes, mas têm importância temática: 6 das 8 músicas consultadas apresentam motivos compartilhados entre a voz e o instrumento “marimba”. Em algumas, *Avasati va Lomu* e *Nitakukhoma hi Kwini?*, há apenas um eco motivico; em outras, *Georgina*, *Andar com fé* e *Refavela*, o ritmo das duas forças é muito semelhante; já em *Nyoxanini*, o material da guitarra e da voz é praticamente o mesmo (Figura 4).

Compartilhem ou não motivos, voz e “marimba” quase sempre estabelecem riquíssimo contraponto com o baixo, o que pode ser conferido nas partituras e no quadro esquemático que criamos para mostrar essas relações (Figura 13)²¹. O contraponto frequentemente decorre do contraste do *tresillo* do baixo com a falsa tercina da voz e “marimba”: *Georgina*, *Nyoxanini*, *Nitakukhoma hi Kwini?* e *Tiu Ru*

Ru, essa a única de Gil que apresenta o *tresillo* de modo explícito. Em *Balafon*, ocorre um intenso contraponto, mas que não decorre dos dois ritmos que estamos ressaltando, mas em grande medida do que chamaremos de “falsa tercina aberta”, aquela em que o ataque inicial e/ou o final estão prolongados do pulso anterior ou para o pulso posterior, respectivamente (Figura 8). Vale lembrar que essa é a música da radical hemíola da guitarra ($3/4 \times 12/16$). Falsas tercinas abertas também podem ser conferidas em *Nyoxanini*, *Georgina* e *Tiu Ru Ru* (Figuras 4, 5, 10).

Em *Refavela*, o contraponto decorre das síncopes da voz e do violão contra um baixo essencialmente métrico (Figura 9). Já *Andar com Fé*, não obstante à escondida hemíola anteriormente mencionada, tem relativamente pouca independência rítmica entre as partes, o que decorre em certa medida do fato de ser a canção que mais emprega a falsa tercina fechada, ou seja, sem prolongações (Figura 7).

Instrumentação

A riqueza da instrumentação de Gil contrasta com o insistente emprego da guitarra elétrica por Mpumo. Este não deixa, por outro lado, de usar recursos timbrísticos, como o instrumento com sonoridade de bandolim²² na *Avasati ba Lomu* ou os timbres variados de guitarra, como o efeito *chorus* em *Nitakukhoma hi Kwini?*, ou mesmo os dois sons de guitarra “clean” (sem efeitos), mas radicalmente diferentes em *Georgina*. O baixo de *Nyoxanini* parece ser acústico e de certo modo o *pizzicato* no baixo elétrico de *Andar com Fé* resgata essa sonoridade. Também interessante é o violão dobrando o baixo na *Balafon*. A letra dessa música é muito interessante, pois revela a dificuldade de nomeação dos instrumentos pelo próprio Gilberto Gil:

*Isso que toca bem, bem
Isso que toca bem, bem
Chama-se balafon
Em cada lugar tem
O nome deve ser outro qualquer*

No Camerum

*Isso que a gente chama marimba
Tem na África todo mesmo som
Isso que toca bem, bem
Num lugar, não lembro bem
Chama-se balafon²³*

Para além das diferenças de nomenclatura, há o problema de identificação pelo ouvido desses timbres, tanto porque existem variações nesses instrumentos, que foram sendo desenvolvidos de forma diferente em cada país ou região, como porque há poucas fontes documentais sobre os instrumentos usados nesse repertório. Hoje em dia, é bastante difícil conseguir a ficha técnica de um CD. Mesmo no site oficial²⁴ de Gilberto Gil não há nenhuma informação. No site *Discos do Brasil*, encontramos a ficha técnica de algumas de suas músicas, mas, por exemplo, na de *Andar com Fé* sequer estava indicada a presença de viola caipira, que percebemos pelo ouvido²⁵. Isso revela um descaso total não só com relação a certos instrumentos, mas com os músicos que os tocam; músicos de carne e osso que trabalham incansavelmente nos estúdios pelo mundo afora e praticamente ninguém dá pela sua existência.

Gilberto Gil é um compositor relativamente abastado do Brasil e a música brasileira popular já teve outrora alguma projeção internacional, mas sabemos que a música de Moçambique – e da África em geral – ainda carece muito da atenção que merece. Aqui reconhecemos esse violento epistemicídio e assumimos nossa ignorância na identificação de certos timbres; assim convidamos outros pesquisadores a completar as informações desse estudo.

Na Figura 14, apresentamos um quadro onde unimos e separamos instrumentos de modo a evidenciar as semelhanças e diferenças que apontamos acima. Também incluímos uma coluna para a presença de coro, que aparece em 3 das 4 músicas de Gil: de 3 vozes²⁶ em *Andar com Fé* e em *Refazenda*, e em uníssonos e oitavas na *Tiu Ru, Ru* (Figuras 7, 9, 10). Mpumo usa pequenos segmentos de duas vozes na

Nitakukhoma hi Kwini? (Figura 6), que reproduzem alguns intervalos da introdução de guitarra. Como mencionado anteriormente, também tivemos problemas em acessar as traduções das canções de Mpifumo. A tradução que conseguimos, de *Avasati va Lomu*, está inacabada e há divergências com o que escutamos na gravação do CD consultado. A grade mais completa que apresentamos dessa música nos permitiu compreender melhor como o todo e as partes são constituídos e se complementam. Não pudemos, contudo, fazer um estudo da prosódia e suas relações com a métrica e com o significado desses textos, em acordo com metodologia que desenvolvemos alhures. Daí essa análise mais técnica centrada nos conteúdos imanentes do repertório escolhido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As semelhanças e diferenças entre as obras de Fany Mpifumo e Gilberto Gil se manifestam de modo caleidoscópico. É impossível, contudo, não se impressionar com a semelhança dos contrapontos dos instrumentos com função de marimba e o baixo na maioria das músicas; não importa se decorreram do embate entre o *tresillo* e a falsa tercina, principalmente a aberta, ou se decorreram da hemiola. Também marcante é a semelhança da harmonia, centrada principalmente na tônica e na dominante, com destaque para as inversões e síncopes nos acordes. Maior complexidade fraseológica e o uso sistemático de inversões foram características que encontramos mais nas canções de Mpifumo, mas sabemos que a obra de Gil é plena de exemplos ricos em inversões – por ex.: *Refazenda*, do álbum homônimo, de 1975 – e de fraseologias complexas ou ambíguas – como a de *Palco*, do álbum *Luar*, de 1981.

As musicalidades compartilhadas por Mpifumo e Gil espelham de modo geral um ponto comum entre a África e as Américas e mais especificamente as relações culturais entre Moçambique e Brasil. Como nos atesta Glissant (2005), não se trata de buscar

um ponto atávico, mas entender que os rastros desses saberes presentificam-se:

Não seguimos o rastro/resíduo para desembocar em confortáveis caminhos; ele devota-se à sua verdade que é a de explodir, de desagregar em tudo a sedutora norma. Os Africanos, vítimas do tráfico para as Américas, transportaram consigo para além da Imensidão das Águas o rastro/resíduo de seus deuses, de seus costumes, de suas linguagens. Confrontados à implacável desordem do colono, eles conheceram essa genialidade, atada aos sofrimentos que suportaram, de fertilizar esses rastros/resíduos, criando, melhor do que sínteses, resultantes das quais adquiriram os segredos. (GLISSANT, 2005, p. 83 - 84).

O desatar destes nós e segredos, que aqui intentamos fazer, é um exercício de reconhecimento das vozes e das múltiplas raízes compartilhadas por Mpifumo e Gil. Separados pelas águas do Atlântico, dividem laços comuns, resultantes da triste experiência da travessia, tanto para os que partiram como para os que ficaram. O prodígio e a engenhosidade de suas musicalidades, atestadas em nossas análises, apontam para a potência e o vigor dessas culturas, que resistiram à história colonial e cujos rastros continuam férteis.

REFERÊNCIAS

ADOUR, F. Análise Motívico-Fraseológica e Modelagem Sistêmica. In: **Colóquio de pesquisa do PPGM-UFRJ**, 14., 2015, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música, 2016.

AROM, S. **African polyphony and polyrhythm**: musical structure and methodology. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. 668 p.

BAS, J. **Tratado de la forma musical**. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1947. 333 p.

BELTRÁN, L. Consideraciones sobre los estudios afroamericanos y africanos en iberoamérica. In: **Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina**: herencia, presencia y visiones del outro. Buenos Aires. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales Centro de Estudios Avanzados, Programa de Estudios Africanos: 2008.

CAPLIN, W. **Classical Form**. Oxford: Oxford University Press, 1998. 307 p.

CASTRO, Yeda Pessoa de. Marcas de africanias no português brasileiro. Interdisciplinar: Revista de Estudos em Língua e Literatura. Itabaiana (SE): v. 24, p.11-24, 2016.

CONCEIÇÃO, V. G. Marrabenta, uma produção periférica de nacionalidade moçambicana. **Revista Articulando e produzindo saberes**, v. 6,. Goiânia, 2021.

FERNANDEZ, A. P. La binarización de los ritmos ternarios en America Latina. Habana: Casa de las Americas, 1986. 139 p.

FRIEBERG, A.; SUNDSTRÖM, A. Swing ratios and ensemble timing in jazz performance: evidence for a common rythmic pattern. **Music Perception**, v. 19, nº 3, p.333-349, 2002.:

GLISSANT, E. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

¹ “Los estudios afroiberoamericanos, de naturaleza interdisciplinar, tienen como objeto la investigación y la docencia sobre la africanía o raíces africanas en la sociedad y la cultura de los países americanos de habla española y portuguesa. Se ha optado por el término africanía, acuñado por el antropólogo cubano Fernando Ortiz, iniciador de los estudios afrocubanos, por sobre el de “negritud” (“négritude”) de origen francoafricano (“blackness” en los EEUU) o el de “presencia africana”. Esta elección se debe al hecho que aunque la africanía indudablemente procede de África, es sobre todo el resultado de un proceso multitransculturador – no sólo con relación a las culturas europeas y amerindias sino también entre culturas africanas – que se produce en América, siendo uno de los tres elementos constitutivos de la iberoamericanidad y de la identidad sociocultural

GONZALEZ, L. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Tempo Brasileiro**, nº 92/93, p.69-82, janeiro/junho, 1988.

LERDAHL, F.; JACKENDOFF, R. **A Generative Theory of Tonal Music**. Cambridge: The MIT Press, 1983. 368 p.

LIST, George. The musical significance of transcription. **Ethnomusicology**, v. 7, nº 3, p.193-197, 1963.

MENEZES, E. V. **Mário de Andrade e a Síncopa do Brasil**. 2016. 311f. Tese (Doutorado em Musicologia) – Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2016.

NETTL, B. **The study of ethnomusicology**: thirty-one issues and concept. Champaign: University of Illinois Press, 2005. 576 p.

PRISTA, A. **Songbook Fany Mpumo**. Maputo: Khuzula, 2018. 113 p.

SEEGER, Charles. Prescriptive and Descriptive Music-Writing. **The Musical Quarterly**, Oxford, v. 44, nº 2, p.184-195, 1958.

TOUSSAINT, G. T. **The geometry of musical rhythm**: what makes a “good” rhythm good? New York: CRC Press, 2013. 336 p.

nacional de cada uno de estos países” (BELTRÁN, 2008, p. 416)

² Sabemos que as datas de nascimento e morte de Mpumo são motivo de debate. Seguimos as informações biográficas do *Songbook Fany Mpumo* (PRISTA, 2018).

³ <https://open.spotify.com/album/4FS0KGgKRxr4gHjnieGpPQ>. Acesso em 09/03/2021.

⁴ <http://wwwantoniorita-ferreira.com.pt/transcricoes-e-traducoes-por-antonio-rita-ferreira-de-letras-de-cancoes-de-fany-mpfumo>. Acesso em 09/03/2021.

⁵ <https://open.spotify.com/album/5UTteAAgtY5kX2vsb2EaWE>. Acesso em 09/03/2021.

⁶ <https://open.spotify.com/album/7gl0SUDwWTOdUehXFypXna>. Acesso em 09/03/2021.

⁷ <https://open.spotify.com/album/0J5guaym3EnZnRbGmmvlCY>. Acesso em 09/03/2021.

⁸ Todos os fonogramas foram consultados em plataformas de streaming, mas foram capturados em um programa de edição para posterior manipulação, conforme explicitado na seção de metodologia, adiante.

⁹ Ver discussão adiante sobre o problema da identificação dos instrumentos.

¹⁰ É verdade que as quatro músicas de Gil que selecionamos contêm seções com harmonias bem diferentes dessa estrutura básica, o que de certa maneira corrobora sua filiação estética à MPB.

¹¹ Há uma divergência muito grande entre nossa transcrição de *Avasati va Lomu* e a do *Songbook Fany Mpumfo* (PRISTA, 2018). Escrevemos a canção em 6/8, enquanto o *Songbook* indica 4/4. Cada semínima ou colcheia que escrevemos equivale respectivamente à colcheia ou à semicolcheia dessa publicação; ou, dizendo de outro modo, cada dois de “nossos” compassos de 6/8 se insere em três pulsos da outra versão. Como existem diferenças melódicas pronunciadas, é possível que tenhamos acessado um fonograma diferente do que as transcritoras do *Songbook* usaram. Não há, na gravação que consultamos, nenhum elemento ou evento vocal ou instrumental, incluindo percussão, que confirme o quaternário. Inclusive a melodia principal da canção, investigando a partitura de Prista (2018), apresenta, logo de início, uma ideia que se repete em padrão sequencial após 3 semínimas (3/4). E se observarmos o verso *Nikumbuka Vulolwana, yoa Vulolwna!*, que se repete de imediato, assim como o verso seguinte, veremos que a melodia começa com uma anacruse para o 1º pulso e a repetição se inicia um compasso e meio depois (ou seja, 6 pulsos) com uma anacruse para o 3º pulso! Além de tudo, a maior parte da melodia é construída com a alternância de colcheias e semicolcheias, formando latentes pulsos de colcheia pontuada. Em resumo, predominam estruturas ternárias. É verdade que cada dois de “nossos” 6/8 estabelecem uma relação hemiolíca com o 3/4 acima mencionado e, com efeito, assinalamos, em nossa transcrição (ver Figuras a, b e c), diversos momentos onde o 3/4 prevalece, não obstante “nossa” 3/4 equivaler a um 3/8 no *songbook*, o que estabelece outra relação hemiolíca, de um nível métrico mais curto. Como também não encontramos, na percussão, elementos que confirmem o 3/4, mas sim o 6/8, acreditamos que este seria um ponto de discussão fundamental para um novo artigo, o qual nos propomos redigir em futuro próximo. Consideramos, não obstante, o documento que produzimos como válido, porque ele justamente

respeita as estruturas fraseológicas tanto textuais como as latentes no material musical em si.

¹² Acento métrico inferido pelas maiores durações da melodia nesses pontos. Lerdahl & Jackendoff (1983) não apenas atestam a importância da duração para a métrica, como esclarecem que as durações devem ser medidas pelas distâncias entre os ataques, ou seja, as pausas subsequentes a um ataque devem ser incorporadas no cômputo da duração do ritmo iniciado por esse ataque.

¹³ Esse mesmo desencontro pode ser encontrado no tema principal da *Sinfonia 40* de W. A. Mozart, como apontado por Lerdahl e Jackendoff (1983).

¹⁴ A harmonia de *Avasati va Lomu* apresentada no *Songbook Fany Mpumfo* (PRISTA, 2018) é outro ponto que nos faz desconfiar de que os fonogramas utilizados por nós e pelas transcritoras dessa publicação não são o mesmo, configurando-se como mais um tema a ser tratado com profundidade alhures. O que mais chama atenção são os regulares quatro acordes por compasso – F# G# B F# –, que não se alinham com as estruturas repetitivas da melodia. É também curioso que, em ambas as transcrições, as melodias iniciais da guitarra e da voz apresentem as mesmas alturas e depois haja tanta divergência. Tendo em vista que a música é completamente diatônica, em Fá# Maior, são particularmente estranhos, na versão do *songbook*, os seguintes aspectos: armadura de clave com 5 sustentados (Si Maior?); a terça maior, Si#, da cifra G#, contradizendo inúmeras vezes os Si’s naturais da melodia; e os Mi#’s na introdução de guitarra, que foram nomeados como Fá natural.

¹⁵ Afora pequenas divergências pontuais em termos de duração, nossa versão de *Nyoxanini* é bastante semelhante à do *Songbook Fany Mpumfo* (PRISTA, 2018). A principal diferença se encontra no fato de que a escrevemos em 2/4, em contraposição ao 4/4 dessa publicação, ou seja, colocamos o dobro de barras de compassos. Seguimos os estudos fraseológicos de Bas (1947) e Caplin (1998), como informado acima, que defendem a frase básica de 4 compassos. Com efeito, há uma cesura após a finalização melódica do 5º pulso, na dominante, seguida de uma espera pela anacruse para a próxima frase, que ocorre no 8º pulso (8 pulsos = 4 compassos de 2/4). Essa frase trás de volta a tônica, com uma melodia cuja rítmica é totalmente paralela à da primeira frase, ou seja, ela tem caráter de resposta, de consequente, formando o clássico “período”. De modo geral, escolhemos compassos sempre mais curtos que os do *songbook*, em todos os casos. Também importantes, mas que demandariam maior aprofundamento em outro espaço, são os conceitos de *arsis* e *thesis*. Bas (1947) assume a premissa de que um compasso deve conter no máximo uma *arsis* e uma *thesis*; em contraposição, os compassos

quaternários de todo o *songbook* se apresentam como marcadamente plurítéticos.

¹⁶ Apesar de as durações e as alturas da guitarra e da voz da nossa transcrição da canção *Georgina* serem essencialmente as mesmas, com pequenas diferenças, das apresentadas no *Songbook Fany Mpumo* (PRISTA, 2018), empregamos a fórmula 2/4 e escrevemos a melodia de modo que as três primeiras semicolcheias constituem uma anacruse para o 2º compasso da frase (ou seja, 3º pulso da frase), enquanto na referida publicação essas semicolcheias formam uma anacruse para o 2º pulso do compasso 4/4. Isso faz com que todas as mudanças de acordes dessa versão ocorram nos tempos fracos dos compassos, gerando a seguinte estrutura harmônico-fraseológica (cada cifra ocupando um pulso): | T T T D | D S S T :|. Particularmente canhestra é a nota Dó, conclusiva da melodia, acontecer no 4º pulso, mas infelizmente não há espaço aqui para a realização da profunda discussão cognitiva que essa interessante disparidade merece: a estrutura de nossa versão é | T T | T T | D D | D D :|. É importante observar por fim que, no fonograma que consultamos, não há subdominante: no caso, o acorde F. Apesar de a melodia, no momento da subdominante no *songbook*, descrever o arpejo descendente Lá, Fá, Ré, compreendemos essas alturas como 9ª maior, 7ª menor e 5ª justa do G7, que é o acorde explicitamente executado no acompanhamento.

¹⁷ Optamos, em nossa transcrição, por alinhar as cifras dos acordes com o baixo, instrumento que justamente tem a função de conduzir a harmonia, mas fica a dúvida de quando os acordes em questão realmente começam.

¹⁸ *Nitakukhoma hi Kwini?* foi outra canção, assim como *Nyoxanini*, onde basicamente colocamos o dobro de barras de compasso – já que escolhemos a fórmula 2/4 –, com relação à versão do *Songbook Fany Mpumo* (PRISTA, 2018), em 4/4. Consideramos que a insistente repetição, por 8 vezes, dos 8 pulsos da melodia inicial, a confirmam como sendo uma “frase”. Seguindo os autores mencionados (BAS, 1947; CAPLIN, 1998) e organizando esses pulsos em 4 compassos, têm-se a fórmula 2/4.

¹⁹ Adicionalmente às discussões sobre as estruturas ternárias em *Avasati va Lomu* (ver nota 11), desconfiamos, da precisão da proporção 2 contra 1 (semínima, colcheia), típica do compasso composto

que escrevemos, ou seja, consideramos a possibilidade de relacionar a forma como Mpumo toca e canta com o fenômeno do *swing* do Jazz norte-americano, onde raramente se estabelece uma proporção tão matemática, como atestado por Frieberg & Sundström (2002), que discutiram isso extensivamente. Mpumo se alinharia a essa tradição, pois a proporção de suas semínimas e colcheias variam de 60% e 40%, respectivamente, à 55% e 45%, mas jamais 66% e 33%. Ainda assim, optamos pela “dura” transcrição em compasso composto, ao invés da escrita em *swing*, porque ela facilita a visualização das hemíolas que estamos discutindo.

²⁰ Com efeito, é difícil encontrar esse tipo de ritmo, de variadas combinações de semicolcheias com síncopes, em contextos diferentes dos mencionados. Um dos autores do presente artigo é professor de percepção musical, trabalha exclusivamente com músicas “reais” (ou seja, não usa músicas compostas como exercícios) por meio de fonogramas de variados gêneros musicais e atesta a dificuldade que sente em encontrar exemplos desses ritmos em repertório que não se origina e nem apresenta influências da música da América Latina, da Península Ibérica e da África.

²¹ Não incluímos, nessa tabela, a marimba de Tiu Ru Ru porque não a transcrevemos e porque o material que ela apresenta é praticamente igual ao canto.

²² Como informado na partitura, é um instrumento com sonoridade de bandolim, mas com tessitura de violão. Com efeito, essa parte é absolutamente tocável num violão comum. A tonalidade com muitos sustenidos, por outro lado, pode significar que há uso de capotrase e/ou de afinações alternativas. Não tivemos acesso a documentação suficiente para tirar essas dúvidas.

²³ Letra extraída do site oficial de Gilberto Gil: <https://gilbertogil.com.br/conteudo/musicas/?letra=B>. Acesso em 09/03/2021.

²⁴ <https://gilbertogil.com.br/>. Acesso em 09/03/2021.

²⁵ <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/um-banda-um>. Acesso em 09/03/2021.

²⁶ Algumas poucas notas desses coros de 3 vozes eram de difícil audição e foram deduzidas teoricamente. A maioria das alturas, entretanto, foi transcrita com precisão.