

A música coral africana: reelaboração e interpretação de cinco canções de quatro danças tradicionais moçambicanas para coros de vozes afins e mistos, *a cappella* e com acompanhamento

GTE 04 - Canto Coral: ensino, pesquisas e práticas em diferentes concepções e contextos

Comunicação

Mauro Albino Muhera
Universidade Federal da Paraíba - UFPB, Universidade Eduardo Mondlane - UEM
mauromuhera@gmail.com

Vladimir A. P. Silva
Universidade Federal de Campina Grande - UFCG, Universidade Federal da Paraíba - UFPB
vladimir.alexandro@professor.edu.br

Resumo: O objetivo geral desta pesquisa, ainda em andamento, é utilizar cinco canções de quatro danças tradicionais moçambicanas na produção de repertório para coro misto e/ou de vozes afins, *a cappella* e com acompanhamento. O trabalho exploratório, que envolve levantamento bibliográfico, está dividido em três partes. A primeira será dedicada à revisão bibliográfica, que contemplará as práticas musicais em Moçambique, tomando como base vários estudos (CHEMANE, 2018; CUCHE, 2014; MACHACULA, 2014; PEREIRA, 2011; SILAMBO, 2017 e 2020; AROM, 1991). Na segunda etapa serão feitas as reelaborações de cinco canções moçambicanas, incluindo: a) *Martindjani* e *Malalani Mutxidwe*, oriundas da dança *Makhara*, da etnia *Chopi*, transcritas pelos pesquisadores; b) *Mayezane*, canção da dança *Xigubu*, do Sul do país; c) *Unga Hlupheki*, uma *Marabenta* com letra de Pfane, transcrita por Muiambo (2017); e d) *Seke*, dança *Utse*, do centro de Moçambique, transcrita por Ilídio Manica. A terceira, e última fase, consistirá na condução de ensaios e de um recital contemplando o repertório em foco. Os resultados parciais indicam que a investigação será fundamental para expandir as opções dos conjuntos musicais, pois predominantemente os coros escolhem seus repertórios a partir da literatura eurocêntrica, tanto por questões econômicas e políticas quanto por conta do desconhecimento, inacessibilidade e preconceito. A produção de conhecimento sobre a música moçambicana é relevante, porque ao entrar em contato com a música de diferentes países, regentes e cantores passarão a ter uma visão mais ampla das músicas do mundo, e isso é essencial para qualquer atividade artística e educativa.

Palavras-chave: Música moçambicana, Reelaboração musical, Canto coral.

1 Introdução

Moçambique encontra-se na região da África Austral e tem onze províncias, que estão divididas em três regiões (Norte, Centro e Sul). Com uma população estimada em trinta milhões de habitantes (INE, 2017), e cerca de 22 idiomas que representam a variedade

etnolinguística do país, Moçambique foi colonizado pelos portugueses durante quase 500 anos, tornando-se independente no dia 25 de junho de 1975. Muito embora seja reconhecido por sua diversidade, o despotismo português sempre desprezou esse aspecto, acentuando divisões regionais.

Apesar dos estudos produzidos durante o período colonial, a valorização das práticas musicais nacionais só começou a ganhar espaço depois do desencadeamento da Luta Armada de Libertação Nacional, exprimindo a identidade do povo moçambicano, agora liberto das amarras da opressão e do jugo lusitano. É, portanto, a partir desta premissa que perguntamos: de que forma seria possível utilizar a música das danças tradicionais moçambicanas, que está atrelada às práticas da oralidade, de modo geral, na produção de um repertório para coro misto e/ou de vozes afins, *a cappella* e com acompanhamento, preservando os seus elementos originais?

Esta pesquisa, ainda em andamento, foi concebida com o intuito de responder a esse questionamento. Assim, o seu objetivo geral é utilizar cinco canções de quatro danças tradicionais moçambicanas na produção de repertório para coro misto e/ou de vozes afins, *a cappella* e com acompanhamento. São objetivos específicos desta investigação: a) Caracterizar as danças moçambicanas selecionadas, descrevendo os seus principais elementos; b) Reelaborar cinco canções de danças tradicionais moçambicanas, criando arranjos para coro misto e/ou de vozes afins, *a cappella* e com acompanhamento; c) Interpretar os arranjos corais produzidos sobre o repertório moçambicano; e d) Refletir sobre o processo de interpretação desta literatura.

O trabalho exploratório, que envolve levantamento bibliográfico, está dividido em três partes. A primeira será dedicada à fundamentação teórica, que contemplará as práticas musicais em Moçambique, tomando como base vários estudos (CHEMANE, 2018; CUCHE, 2014; MACHACULA, 2014; PEREIRA, 2011; SILAMBO, 2017 e 2020; AROM, 1991). Na segunda etapa serão feitas as reelaborações de cinco canções moçambicanas, incluindo: a) *Martindjani* e *Malalani Mutxidwe*, oriundas da dança *Makhara*, da etnia *Chopi*, transcritas pelo pesquisador; b) *Mayezane*, canção da dança *Xigubu*, do Sul do país; c) *Unga Hlupheki*, uma *Marabenta* com letra de Pfane, transcrita por Muiambo (2017); e d) *Seke*, dança *Utse*, do centro de Moçambique, transcrita por Ilídio Manica. A terceira, e última fase, consistirá na condução de ensaios e de um recital contemplando o repertório em foco. Ao todo, teremos dez encontros, nos quais trabalharemos por naipes e coletivamente, cada um com

duas horas de duração, com o Coro de Câmara de Campina Grande, grupo ligado à Universidade Federal de Campina Grande. Ainda neste horizonte, e conforme Prodanov e Freitas (2013), entrevistaremos os participantes envolvidos na interpretação das obras. Os dados coletados contribuirão para a análise dos resultados que serão produzidos (cf. GIL, 1999).

2 Música e dança em Moçambique: aspectos gerais

Povos com tradições culturais díspares formaram o mosaico cultural moçambicano. Os do litoral, por exemplo, diferiam daqueles que se localizavam no interior do país. Por um lado, havia pastores que combinavam a atividade do pastoreio com a agricultura, enquanto outros eram caçadores. A maioria dessas comunidades também se dedicava ao comércio de produtos feitos em madeira, ouro, ferro e bronze. Fatores ambientais, de modo geral, contribuíram para definir o perfil econômico das comunidades. Por essa razão, as múltiplas formas de expressão diferem-se umas das outras. Isso ocorre não apenas nas suas instituições sociais e políticas, assim como na cultura material e nas artes, que agora constituem a herança de um Moçambique moderno (MARNEY, 1980, p. 3-4).

As distinções entre as práticas músicas das regiões Norte, Centro e Sul do país podem ser percebidas no uso dos instrumentos, que apresentam nomes diferentes, muito embora tenham as mesmas características organológicas. É o caso dos instrumentos de arco, que encontramos em algumas regiões da África do Sul. Destacamos, ainda, a influência da cultura oriental na chamada área islamizada, que vai da Ilha de Moçambique até Nampula, sobretudo na dança, no canto e no uso de instrumentos como, por exemplo, o alaúde.

A dança *Tufo*, praticada nesta região, espelha esse legado. Já a dança *Muthimba*, do Sul de Moçambique, é comum em casamentos nos arredores de Maputo e Gaza. Esta dança também é popular na África do Sul, onde tem nome e função similares, do mesmo modo que a dança *Xigubu*, na Suazilândia e na África do Sul, que tem nomes diferentes. A zona Central de Moçambique é fortemente influenciada pela cultura zimbiana. Nesse espaço, segundo Silambo (2017, p. 2), destacam-se a língua *Chona* e a *Mbira*, em Manica.

Segundo Arom (1991), no continente africano a música é um meio de comunicação. Neste sentido, ela não é vista como um objeto estético, *per se*, tal como na concepção da música de concerto europeia, mas, ao contrário, como um elemento da cultura. Assim, insere-se nas celebrações das datas festivas ou por ocasião da lua nova, no “acalanto de uma

mãe embalando o recém-nascido, nos rituais de iniciação, no culto aos defuntos, também chamado *Mhamba*” (AROM, 1991, p. 8).

Nesses espaços, as práticas musicais são espontâneas e fazem parte da rotina e da vida cotidiana. Em muitos trabalhos coletivos, canta-se com naturalidade na colheita, na construção de pontes ou de outras estruturas que congregam muitos trabalhadores. A música flui e abarca a dança, a execução de instrumentos, arrastando facilmente multidões. Logo, se a consideramos como um fenômeno isolado e institucionalizado, ofuscamos o seu real papel nas comunidades, pois ao ser executada enquanto objeto artístico, fora do ambiente no qual se insere, distante do seu contexto original, ela perde a sua essência, a sua função social. É por isso que Arom (1991, p. 9) afirma que a música, em tais espaços, é complexa e requer a participação de um coletivo, que conhece o repertório e o tempo para a sua execução, podendo envolver poucas pessoas, bem como todos os membros de uma família ou até mesmo de uma vila inteira. Essa realidade não é diferente no território moçambicano, onde a música também ocupa esse posto, especialmente nas práticas ritualísticas, ocasião fundamental para que haja a performance (COMBANE, 2021).

Segundo Beer e Shitandi (2012), na África, a prática do canto em grupo é milenar e antecede ao período colonial, como é possível observar em várias comunidades (Ijesha-Yoruba, Nigéria; Nguu, Tanzânia; Zulu, Xkosa e Swazis, África do Sul). Estas práticas musicais estão associadas à forma típica de viver em comunidade e em famílias alargadas das sociedades africanas. Essa atividade, tanto no continente, de modo geral, quanto em Moçambique, mais especificamente, é muito peculiar e, como já mencionado, obedece à organização dos grupos étnicos que compõem cada nação (BEER e SHITANDI, 2012, p. 242).

Segundo Silambo (2020, p. 45), a maioria dos gêneros musicais africanos é composto por dança, instrumentos, voz, corpo e intenção. Neste caso, o canto é concebido enquanto prática coletiva, isto é, a canção é entoada e todos os participantes dançam, batem palmas e emitem gritos típicos, também chamados *Nkulungwane*, que geralmente aparecem no ponto culminante da performance e podem ser executados por mais de uma pessoa simultaneamente, geralmente as mulheres. Em muitas partes da África,

Música e dança são geralmente actividades para ocasiões sociais, momentos esses onde muitos membros duma certa comunidade se encontram para recreação, cerimônia ou rituais. Há danças para cada ocasião, algumas para recreação, rituais e cerimônias específicas. Neste

caso, o acompanhamento deve ser feito através do bater das palmas ou sem melodia, idiófonos ou ambos (NKETIA, 1965, p. 92).

Desconsiderar estes elementos é, em certa medida, descaracterizar tais práticas musicais, que perdem seus elementos constitutivos e que estão intrinsecamente ligados, resultando daí a complexidade rítmica, melódica, harmônica e coreográfica deste repertório. No que diz respeito à música vocal, é comum a técnica da pergunta-resposta (*Call and Response*). Em geral, a pergunta é feita por uma espécie de líder-solista que, após entoar a sua parte, é respondido pelo coro. A improvisação é característica nesse tipo de atividade. Em Moçambique, esse saber/fazer musical é transmitido oralmente e a sua aprendizagem é feita em espaços não-formais, onde não existe a figura institucionalizada do “professor de música” ou do “regente”.

Portanto, o canto a várias vozes ocorre segundo regras próprias, que diferem daquelas estabelecidas pelo cânone europeu do período áureo do sistema tonal. Não há, por exemplo, um número determinado de vozes ou um conjunto de procedimentos escritos e nos quais estão definidas as relações entre os “acordes”, os “blocos sonoros” e a “condução das vozes”. Há, de fato, uma plurivocalidade, um termo que, segundo Arom (1991, p. 20), define a prática do canto a várias partes e que faz referência a um fenômeno sem necessariamente indicar por qual processo musical técnico ele é realizado. A plurivocalidade pode englobar, deste modo, polifonia, polirritmia, heterofonia, homofonia e sobreposição de vozes.

Por essa razão, é importante destacar que os princípios que norteiam a criação-performance em tais atividades baseiam-se nas noções de equilíbrio e balanço, termos que Mukhavele (2021) denomina, usando as expressões da língua Xangana, como *Ntananu*, *Wunanga*, *Wucendje* e *Kutwananissa*. Para este pesquisador,

O conceito de música coral [ocidental] vem aniquilar o estilo e a forma tradicional de Moçambique e de muitos países africanos, porque quando as pessoas pensam em fazer coral, pensam em naipes: soprano, contralto, tenor e baixo. Entretanto, devem consultar qual deve ser a progressão e a relação entre as vozes, olhando para as regras pré-estabelecidas. Eu convivi com muitos corais africanos que soam muito lindo, mas os cantores não estão restritos na sua voz específica. Por exemplo, o indivíduo que tem a voz mais grave pode cantar nesse registro, mas, de repente, pode subir, fazendo antifonias. Portanto, a partir do momento em que a pessoa assume o conceito de canto coral, ele vai funcionar dentro dos corais da perspectiva ocidental (MUKHAVELE, 2021).

Como podemos observar, o canto coletivo é livre, isto é, apraz a pessoa cantar o que bem lhe apetece, bastando estar dentro do contexto musical do momento. Ainda que essa liberdade possa sugerir a inexistência de balizas neste tipo de atividade musical, esta forma típica de cantar das etnias moçambicanas tem um complexo sistema organizacional. A cada nova apresentação, este repertório é interpretado de modo diferente, apresentando mudanças em vários aspectos. Assim como a distribuição das vozes, a tonalidade também não é fixa.

As expressões *Wunanga* e *Wucendje*, a primeira palavra de origem *Xangana* e a segunda da língua *Citswah*, definem, respectivamente, o encontro e o equilíbrio das partes com o todo, incluindo as vozes, a dança, a percussão e o bater das palmas. É assim como se caracteriza o canto coletivo quando ele soa bem, harmonioso. Já quando não há concordância e falta equilíbrio entre as partes, usam-se os termos *Kudlowa*, *Makanyi* e *Kudiwoza*, as duas primeiras expressões *Xangana* e a última do idioma *Citswah*, que, de modo geral, caracterizam a inexistência de harmonia entre os elementos, em sua totalidade.

Esta diferenciação reitera aquilo que já discutimos, isto é, que há uma percepção da música e da performance em termos holísticos. A liberdade criativa não significa que os *performers* podem atuar de qualquer modo no momento da criação-execução, pois tudo o que é feito em tais contextos obedece a um padrão rítmico, melódico, harmônico, vocal e coreográfico, transmitido e preservado oralmente por diferentes gerações.

3 Makhara

Uma das canções moçambicanas que será reelaborada em nossa pesquisa é *Martindjani*, que faz parte da dança *Makhara* e é muito popular na região de Inhambane. Esta dança é executada por homens e mulheres em cerimônias e eventos que envolvem as massas. Na *Makhara*, os dançarinos são acompanhados por instrumentos ou palmas e abanam os quadris e o peito com muita rapidez, num movimento denominado *Kudavata*. É comum que outras danças dessa etnia incorporem o ritmo *Makhara*, incluindo *Timbila* e *Ngalanga*, esta última usualmente executada na festa de lembrança dos defuntos, também conhecida como *Xidilu*, bem como em casamentos e outras celebrações. A sua execução mostra-nos a peculiaridade típica do povo *Chopi*.

Segundo Rocha (1962, p. 7), o povo *Chopi* ocupa uma área litorânea do Sul de Moçambique, atingindo as circunscrições de Chibuto, Muchopes, Manhica, Homoine,

Inhambane, Zavala e Inharrime, muito embora o povo de Zavala seja aquele que ainda mantém a tradição em toda a sua plenitude. Chemane (2018) diz que este povo deve ter vindo da África Central, fixando-se nas províncias de Inhambane, Gaza e Maputo, no Sul de Moçambique. Há outros relatos que também atestam que os *Chopis* são uma fusão de diversas etnias provenientes de diferentes áreas do antigo Reino de Zimbabwe. Lichuge (2016), por exemplo, diz que isso aconteceu por volta do século XV, por conta do declínio daquele império. Antes de se instalarem neste território, os *Chopis* eram conhecidos por *Mucarangas* e falavam a língua *Tchichopi*. Por conta da invasão *Nguni*, eles assumiram o nome de *Chopi*, proveniente da palavra *Kuchopa*, que quer dizer atiradores de flechas, uma habilidade pela qual eram reconhecidos (WANE, 2010).

O povo *Chopi*, segundo Chemane (2018, p. 35), tem muitas expressões musicais e coreográficas que refletem a sua própria história e cultura. Ao falar deste povo, é necessário mencionar a *Mbila*, um instrumento produzido e difundido em todo o continente africano (CIRILO, 2018, p. 14) e que é classificado como idiofone (DUARTE e MACIE, 1980, p. 18). A *Timbila*, por sua vez, é um *ensemble* composto por várias *Mbilas* que, além dos músicos, também agrupa dançarinos. Um mestre conduz o conjunto. Embora a *Timbila* enriqueça a performance, pode-se dançar a *Makhara* acompanhado apenas do canto e das palmas. Chemane (2018, p. 35) define a *Makhara* como uma dança do povo *Chopi*, sobretudo por conta da associação com a performance da *Timbila*.

3.1 *Martindjani*: texto e tradução

Martindjani é uma *Makhara* e o seu texto nos remete aos contos que visam o cultivo da boa conduta na sociedade, especialmente por parte dos adolescentes. Supõe-se que *Martindjani* é um (a) jovem que se preocupa muito com a vida alheia e anda de casa em casa, fofocando, esquecendo de viver a sua própria vida. A segunda estrofe, por exemplo, diz que *Martindjani* não cuida do cabelo, que acaba se transformando numa fazenda para a criação de piolhos. Os dois versos concluem com a pergunta “Que dirá ao Tchitangane?”, uma alusão a alguém, em posição hierarquicamente superior, para quem *Martindjani* certamente deverá prestar contas de algo ou de alguma coisa. Em linhas gerais, esta canção tem caráter educativo. O Quadro 1 apresenta o texto, escrito em língua *Chopi*, e a sua tradução para o Português.

Quadro 1: Texto e tradução da canção da canção *Martindjani*, escrita em língua *Chopi*.

<i>Hinga wonani ku tsura Martindjani</i> <i>U heta di bulu nku bulela bulela vanghanu</i> <i>U wombani canini Citangane</i>	Veja a beleza de Martindjani Passa o tempo conversando com amigos Que dirá ao Tchitangane?
<i>Hinga womani ku tsura Martindjani</i> <i>U fuya di sisi ungaku na fenyá</i> <i>Kuve o thembu ya titwala</i> <i>U wombani canini Citangane</i>	Veja a beleza de Martindjani Com seu grande cabelo assanhado Que é uma fazenda de piolhos Que dirá ao Tchitangane?

Fonte: Acervo dos pesquisadores.

3.2 *Martindjani*: o processo de reelaboração

Os dicionários definem arranjo e transcrição de diferentes formas. Segundo Sadie (1994, p. 957), transcrição é “cópia grafada de uma obra musical, envolvendo alguma modificação [...] ou sua transferência de forma audível para forma gráfica, por meios eletrônicos ou mecânicos”, enquanto arranjo é o retrabalhar de uma composição musical geralmente com um meio diferente do original. De acordo com Barbeitas (2000, p. 89-95), o termo transcrição musical é entendido como o processo que muda o meio fônico originalmente estabelecido para uma composição. A transcrição coloca em especial relevo o intérprete, inclusive como sujeito de criação. Por isso, transcrever exige uma reflexão para a utilização dos instrumentos associados à preservação da coerência e à proposta de organização, contidas no original, impondo à interpretação uma postura radicalmente diferente e muito mais profunda do que a comum subserviência calada frente à partitura.

Segundo Adler (2002, p. 666-667), transcrever uma peça, de um meio para o outro, é quase similar ao ato de traduzir um poema de uma língua para outra. Embora os falantes dessa língua se queixem da impossibilidade de não se traduzir perfeitamente pela perda da sua originalidade e essência ao longo do processo, os não falantes da língua se beneficiarão da tradução como se estivessem lendo o original. Desse modo, Adler (2002) considera importante diferenciar transcrição e arranjo, pois transcrever é a transferência literal de uma composição pré-existente, de um sistema musical para outro, enquanto arranjar envolve mais do processo criativo composicional, tendo em vista que, nesse processo, trabalha-se com um dado motivo melódico ou rítmico, que pode ser harmonizado e transformado muito antes da orquestração propriamente dita.

A transcrição assume, então, a função de ser tradução de um original. Nesse contexto, segundo Campos (1967 *apud* PEREIRA, 2011), diante da impossibilidade, em princípio, de traduzir textos criativos, é preciso levar em consideração a possibilidade de recriá-los, pois uma tradução será sempre uma recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Em síntese, pode-se dizer que,

Quanto maior a dificuldade, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim, tudo aquilo que é de certa maneira similar aquilo que denota). Isso é o avesso da chamada tradução literal (CAMPOS, 1967 *apud* PEREIRA, 2011, p. 36).

Nesse sentido, a tradução de uma poesia é, antes de tudo, uma vivência interior do mundo e da técnica de traduzi-lo. Por isso que traduzir é crítica, é uma maneira mais atenta de ler e, para Szendy (2007 *apud* PEREIRA, 2011, p. 40), os tradutores assinam as suas leituras, eles são como arranjadores, ou seja, os arranjadores assinam as suas escutas de uma obra. Neste sentido, podemos estabelecer um paralelismo entre a tradução literal e a prática de reelaboração musical, à medida em que este pode ser um exercício crítico.

Na elaboração dos arranjos que pretendemos desenvolver ao longo desta pesquisa, nortearmos nossas ações levando em consideração tais discussões, percebendo os limites e as possibilidades desse complexo processo de tradução e de (re)criação. A Figura 1 apresenta a canção *Martindjani*, transcrita pelos pesquisadores.

Figura 1: *Martindjani*, canção da dança *Makhara*.

Hin-ga-wo-na ni ku-tsu - ra Mar - tin - dja - ni Hin-ga wo-na - ni-ku-tsu - ra Mar - tin -
dja - ni u-he-ta-di bu - lu nku-bu-le - la van-gha-nu u-wom-ba ca - ni Tchi-tan - ga - ne
ca - ni Tchi - tan - ga - ne.

Fonte: Edição dos pesquisadores.

Em nossa reelaboração, preservamos o texto original. Nos primeiros compassos, apresentamos o ostinato da dança *Makhara*, que será repetido em outras vozes. Na segunda secção, o solista canta, enquanto os outros naipes atuam como acompanhamento (Figura 2).

Figura 2: *Martindjani*, compassos 1 a 4 (ostinato no Baixo) e 17 a 19 (Soprano solo).

The image shows two musical staves. The top staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a rhythmic ostinato pattern of eighth notes. Below the staff, the lyrics are: "U wom-ba ca - ni, u wom-ba ca - ni u wom-ba-ca - ni u wom-ba-cani." The bottom staff is in soprano clef with the same key signature and time signature. It is marked "17 Recitativo (livre)" and contains the lyrics: "Hin - ga wo - na - ni ku - tsu - ra Mar - tin - dja - ni". Below this staff, there are vocalizations "Uh" and "u;" with long horizontal lines indicating sustained notes.

Fonte: Edição dos pesquisadores.

A chamada e a resposta, elementos comuns nas práticas musicais africanas, estão no tom homônimo, em modo menor, no compasso 62, à medida em que a preparação para a mudança de tom, e conseqüente construção do ponto culminante, ocorre a partir do compasso 76 (Figura 3).

Figura 3: *Martindjani*, compassos 62 a 64 (pergunta e resposta) e 76 a 79 (transição).

The image shows a musical score for four staves (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) in a key signature of one sharp (F#) and 2/4 time. The score is divided into two sections. The first section, starting at measure 62, shows a call-and-response pattern. The Soprano part has the lyrics "Mar-tin - dja - ni". The Alto part has "wom-ba ca - ni, wom-ba ca - ni" followed by "Mar-tin - dja - ni". The Tenor part has "Mar-tin - dja - ni" followed by "wom-ba ca - ni wom-ba ca - ni". The Bass part has "Mar-tin - dja - ni". The second section, starting at measure 76, shows a transition. The Soprano part has "Mar-tin - dja - ni". The Alto part has "wom-ba ca - ni, wom-ba ca - ni". The Tenor part has "Mar-tin - dja - ni". The Bass part has "Mar-tin - dja - ni".

76

Mar - tin - dja - ni Mar - tin - dja - ni Mar - tin - dja - ni, Mar - tin - dja - ni

ci Tan - ga - ne Mar - tin - dja - ni

Mar - tin - dja - ni, Mar - tin - dja - ni

Fonte: Edição dos pesquisadores.

O uso do uníssonos e do ostinato rítmico, executado com percussão corporal entre os compassos 84 e 95, intensifica o clima festivo da peça, que conclui no registro agudo e com as vozes duplicadas, criando uma densa textura (Figura 4).

Figura 4: *Martindjani*, compassos do 84 a 87 (percussão corporal) e 92 a 94 (conclusão).

84

Hin-ga wo-na ni ku-tsu - ra Mar - tin -

Bater com dois dedos da mão direita na palma da mão esquerda, que deverá estar esticada

Hin-ga wo-na ni ku-tsu - ra Mar - tin -

Pé direito no primeiro tempo e demais estalando os dedos

92

ff uwom - ba ca - ni ci Tan - ga - ne Mar - tin - dja - ni!

ff uwom - ba ca - ni ci Tan - ga - ne Mar - tin - dja - ni!

ff Mar - tin - dja - ni uwom - ba ca - ni Mar - tin - dja - ni!

Mar - tin - dja - ni!

Fonte: Edição dos pesquisadores.

4 Considerações finais

Esta pesquisa tem como proposta utilizar o patrimônio musical moçambicano, de tradição oral, como fonte para a criação de novos produtos, ampliando o conhecimento e a visibilidade desta cultura além-fronteiras, bem como expandindo as possibilidades de repertórios para agrupamentos corais. Há razões muito fortes para a escolha deste tema, a principal, talvez, é que, ao longo do exercício das nossas atividades como educadores e regentes, temos observado que, para além dos limites geográficos, pouco se conhece sobre as práticas musicais moçambicanas.

Certamente, os motivos para tal desconhecimento são múltiplos. Em Moçambique, a oralidade é predominante. A escassez de edições de partituras com transcrições do repertório tradicional, por exemplo, dificulta, em certa medida, a sua divulgação. Por isso, com este trabalho, esperamos contribuir para a reversão, ainda que parcial, deste quadro, pois iremos utilizar esse material para a elaboração de arranjos musicais, que poderão ser interpretados em outros lugares. Isso aumentará a visibilidade e a possibilidade de interpretação desta literatura.

Assim, essa investigação será fundamental para expandir as opções dos conjuntos musicais, pois predominantemente os coros escolhem seus repertórios a partir da literatura eurocêntrica, tanto por questões econômicas e políticas quanto por conta da inacessibilidade e do preconceito. A produção de arranjos e conhecimentos sobre a música moçambicana é relevante, porque ao entrar em contato com a música de diferentes países,

regentes e cantores passarão a ter uma visão mais ampla das músicas do mundo, e isso é essencial para qualquer atividade artística e educativa.

Por outro lado, há um paralelo ainda pouco explorado e que pode evidenciar os pontos de contato entre as culturas moçambicana e brasileira. Conforme observa Silambo (2020, p. 72),

Existe uma grande necessidade de compreender as formas culturais que, de um modo muito preciso, delineiam as experiências humanas nesse mundo. Essas experiências juntam, por exemplo, *Xigubu* e o cotidiano brasileiro para formar maracatu de Recife, juntam *Xingomana*, *Xisayizana* e umbigada da *Xingombela* das *Timbila* moçambicanas para formar coco da Paraíba, e muitas outras estéticas diaspóricas. Portanto, “na situação da diáspora, as identidades se tornam múltiplas. Junto com os elos que as ligam a uma ilha de origem específica, há outras forças centrípetas [, que pelo movimento circular puxam os corpos para o centro]” (HALL, 2003, p. 27). Isso não deve distrair a nossa vista, aí resiste uma forte afrocentricidade, diluída transculturalmente com ‘raízes’ europeias, Asiática e Americana, ao ponto que, a melhor compreensão do Brasil dependerá do entendimento do mundo.

Tendo apresentado o que já está sendo feito, importa dizer que seguiremos com a reelaboração e os arranjos das quatro canções ainda em falta. Esse trabalho será feito usando as características peculiares da música moçambicana, às quais incorporaremos alguns elementos estilísticos de outras tradições culturais, quem sabe levando em conta os aspectos discutidos anteriormente por Silambo (2020). Tais elementos nos permitirão alargar a textura das canções, visto que essas são curtas e repetitivas. É o caso de *Malalani Mutxidwe*, *Mayezane*, *Unga Hlupheki* e *Seke*. Concluída esta etapa, procederemos aos ensaios e realização do recital. Os encontros, por enquanto, serão no modo virtual, por causa da situação sanitária imposta pela pandemia.

Finalmente, porque teremos a oportunidade de interpretar essas peças com um coro brasileiro, acreditamos que, nesse processo, haverá intensa troca de saberes e fazeres musicais entre as partes envolvidas, entre povos oriundos de culturas diferentes, mas que guardam, entre si, várias similaridades provenientes dos seus passados.

Referências

ADLER, Samuel. *The Study of Orchestration*. New York: Norton, 2002.

AROM, Simha. *African Polyphony and Polyrhythm. Musical structure and methodology*. Cambridge: University of Cambridge Press, 1991.

BARBEITAS, Flávio. Reflexões sobre a prática da Transcrição: as suas relações com a interpretação na música e na poesia. In: *Per Musi*, Belo Horizonte-MG, vol. 1, p. 89-97, 2000. Disponível em:

http://musica.ufmg.br/permusi/permusi/port/numeros/01/num01_cap_09.pdf Acesso em: 20 de maio de 2021.

BEER, Rodolf de; SHITANDI, Wilson. Choral music in Africa: history, content, and performance practice. In: QUADROS, André de (ed.). *The Cambridge Companion to Choral Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

CHEMANE, José Alberto Daniel. *A study of creative process of Ngalanga traditional music and dance from Mozambique: Expressions of Mozambican Chopi immigrant community of Clermont Township in Durban*. 2018, 163 fl. Dissertação de Mestrado. Kwazulu-Natal, Durban, África do Sul, 2018. Disponível em:

<https://researchspace.ukzn.ac.za/handle/10413/18497> Acesso em: 10 de junho de 2021.

CIRILO, Clara Catarina Viera. *Gênero e Mulheres em expressões culturais em Moçambique*. Maranhão, Brasil, 2018. Monografia. Bacabal, Universidade do Maranhão, 2018.

COMBANE, Dadivo José. *Preparação corporal, direção de movimento e coreografia na Artes da Cena*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2021.

CUCHE, Timóteo. *Transcrição e Análise: Subsídios para o estudo das Características musicais nas obras de Compositores da Marabenta (1930 a 2010)*. Maputo, Moçambique, 2014. 80 fl. Monografia. Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane. Maputo, Moçambique, 2014.

DUARTE, da Maria Texeira; MACIE, Valentim. *Catálogo de Instrumentos musicais de Moçambique*. Maputo: Direção Nacional da Cultura-Serviços Nacionais de Museus e Antiguidades, 1980.

GIL, Antônio C. *Métodos e técnicas de Pesquisa Social*. São Paulo: Editora Atlas, 1999.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICA DE MOÇAMBIQUE. IV Recenseamento Geral da População e Habitação 2017. Resultados definitivos. Moçambique. Abril, 2019. Disponível em: <http://www.ine.gov.mz/iv-rgph-2017/mocambique/censo-2017-brochura-dos-resultados-definitivos-do-iv-rgph-nacional.pdf> Acesso em: 10 de julho de 2021.

LICHUGE, Eduardo A. História, Memória e Colonialidade: Análise e leitura crítica das fontes históricas e Arquivística sobre a música em Moçambique. 2016. Tese de Doutorado, Universidade de Aveiro. Aveiro, Portugal.

MACHACULA, Raquel Albino. *Transcrição e arranjo de quatro músicas de Fany Pfumo para Piano*. Maputo, Moçambique, 2019. 81 fl. Monografia. Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane. Maputo, Moçambique.

MARNEY, Ministério da Educação e Cultura. *Música Tradicional em Moçambique*. Maputo, 1980.

MUIAMBO, Onésimo Alberto. Transcrição e Harmonização de Quatro canções da Igreja Adventista do Sétimo Dia. 2017, 108 f. Trabalho de Monografia, Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane. Maputo, Moçambique.

MUKHAVELE, Luka Johane. Matizes africanos. Novas Perspectivas e Abordagens no estudo das músicas africanas, abr. 2021. Disponível em: https://youtu.be/zBEN_VfnZUk Acesso em: 25 de abril de 2021.

NKETIA, Joseph Nkwabena. *The music of Africa*. New York: Norton, 1965.

PEREIRA, Flavia Vieira. *As Práticas de Reelaboração Musical*. São Paulo-SP, 2011. 308 fl. Tese. Escola de Comunicação e Artes da USP. São Paulo-SP. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-24062011-104128/pt-br.php> Acesso em: 10 de abril de 2021.

PRODANOV, Cleber C.; FREITAS, Ernani C. *Metodologia Do Trabalho Científico: Métodos e Técnicas da Pesquisa e do Trabalho Acadêmico*. 2ª edição. Novo Hamburgo-RS: Universidade Feevale, 1983.

ROCHA, Ilídio. *A Arte Maravilhosa do Povo Chope*. Lourenço Marques: Instituto de Investigação Científica de Moçambique, 1962.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

SILAMBO, Micas Orlando. As práticas de ensino de Mbira na música moçambicana: aspectos didáticos e metodológicos. In: XXIII Congresso Nacional de Associação Brasileira de Educação Musical, 2017, Manaus-AM. *Anais do XXIII Congresso Nacional de Associação Brasileira de Educação Musical*. Manaus-AM: UFAM, 2017. p. 1-20. Disponível em: <http://abemeducaomusical.com.br/conferencias/index.php/congresso2017/cna/paper/viewFile/2546/1321> Acesso em: 4 de abril de 2021.

SILAMBO, Micas Orlando. Xigubu: um “microscópio” para entender músicas e lutas de matizes africanos. In: *Revista Claves*, João Pessoa-PB, vol. 9, n. 14, p. 43-78, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/claves/issue/view/2606> Acesso em: 10 de maio de 2021.

WANE, M. Timbila Chopi: Construção de identidade étnica e política da diversidade cultural de Moçambique (1934-2005). 2010, 186 fl. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia, Salvador-BA.