

# O processo de interpretação de quatro canções moçambicanas polifônicas: reflexões sobre a experiência com um coro brasileiro

*The process of performing four polyphonic Mozambican songs: reflections on the experience with a Brazilian choir*

**Mauro Albino Muhera** | Universidade Eduardo Mondlane | Universidade Federal da Paraíba (*mauromuhera@gmail.com*)

**Vladimir Alexandre Pereira Silva** | Universidade Federal de Campina Grande | Universidade Federal da Paraíba (*vladimir.alexandro@professor.ufcg.edu.br*)

**Resumo:** O objetivo deste artigo, parte de uma pesquisa mais ampla e já concluída, é refletir sobre o processo de preparação e interpretação de quatro canções moçambicanas polifônicas com um coro brasileiro. Trata-se de uma reflexão baseada numa pesquisa de campo, que inclui a descrição e a análise dos ensaios com esse grupo. Os resultados mostram que é preciso desmitificar o conceito de literatura coral padrão, tão defendido em nossos currículos e perpetuado nas salas de concerto, colocando lado a lado obras inéditas e históricas, compositores e compositoras, europeus e não europeus.

**Palavras-chave:** *Regência. Canto coral. Moçambique.*

**Abstract:** The objective of this article, part of a broader and already completed research, is to reflect on the process of preparing and interpreting four polyphonic Mozambican songs with a Brazilian choir. This is a reflection based on field research, which includes the description and analysis of rehearsals with this group. The results show that it is necessary to demystify the concept of standard choral literature, so present in our curricula and perpetuated in concert halls, placing new and historical works, as well as European and non-European composers, side by side.

**Keywords:** Conducting. Choral music. Mozambique.

## 1. Introdução

O objetivo deste artigo, parte de uma pesquisa mais ampla e já concluída, é refletir sobre o processo de preparação e interpretação com um coro brasileiro de quatro canções moçambicanas: *Myaka Kumi*, *Yalelo*, *Tetewate* e *Havalala*. Trata-se de uma reflexão baseada numa pesquisa bibliográfica, documental e de campo, que inclui a descrição e a análise dos ensaios com esse grupo.

Antes de iniciarmos a abordagem do repertório selecionado para o nosso recital, é preciso esclarecer, ainda que de forma breve, alguns aspectos linguísticos dessa literatura, que está escrita em diferentes línguas moçambicanas, a saber: *xichangana*, *citshwa*, *cirhonga* e *shimakonde*. Enquanto as três primeiras são faladas na zona Sul do país, províncias da região Centro e em alguns países vizinhos, a língua *shimakonde* é comum no Norte, mais especificamente em Cabo Delgado, numa superfície que abrange cerca de 40.000 km<sup>2</sup>. Em Moçambique, apesar de os 268.910 falantes dessa língua, entre cinco anos de idade ou mais, encontrarem-se espalhados por quase todo o território nacional (INE, 2019), o *shimakonde* é falado como língua materna em sete distritos: Macomia, Meluco, Mocímboa da Praia, Mueda, Muidumbe, Nangade e Palma.

Segundo Ngunga e Faquir (2012, p. 35), o normal das línguas moçambicanas é ter o que se chama de variante de referência, a partir do qual surgem diversos dialetos que os povos falantes do mesmo idioma, localizados em diferentes regiões, têm para se comunicar. Os povos do Norte usam alguns termos de modo singular, quando comparados aos do Sul e do Centro. No caso da língua *shimakonde*, é um pouco diferente, pois não existe qualquer tipo de variante de referência, bastando observar, por exemplo, as diversas formas que os nativos têm para se chamar, tomando em conta o nome da região onde eles moram.

De acordo com os autores acima mencionados, *vandonde* são falantes de *shimakonde* que vivem na região de Kundonde, no vale do rio Rovuma, no distrito de Palma, Nangade e Mueda. *Vamwaalu* são os

que moram nas margens do vale do rio Messalo, apelidado de *Mwaa-lu*. Nessa ordem, temos os *vaiyanga* na região de Iyanga, em Moçímboa da Praia, e de Vamwambe, localizados em Macomia e Meluco. Por fim, os *vamakonde* são os moradores do planalto Kumukonde. Baseados nas diversas formas usadas pelos falantes da língua para designar povos em função da sua localização, podemos aferir, também, as suas variantes, destacando cinco delas, que são: *shidonde*, *shimwaalu*, *shiyaga*, *shimwambe* e *shimakonde*. Na nossa pesquisa, tomamos como base o *shimakonde*, tendo como referência as canções *Yalelo* e *Myaka Kume*, que são cantadas nessa variante.

A fim de oferecermos uma visão geral da fonética, com o objetivo de auxiliar o coro na pronúncia e articulação do texto, apresentamos as vogais, o alfabeto *shimakonde*, de acordo com Ngunga e Faquir (2012). É importante ressaltar que, em *shimakonde*, não temos a letra “z” no alfabeto.

A língua *citshwa* também está presente em nosso repertório. De acordo com Chivambo (2012, p. 9 *apud* NGUNGA 2004, p. 48), a língua *citshwa* pertence ao grupo *Tswa-Ronga*, do qual fazem parte também *xirhonga* e *xichangana*. Chivambo (2012) acrescenta que *citshwa* é falada principalmente na província de Inhambene, no Sul de Moçambique e um pouco nas províncias de Maputo e Gaza. Há ainda falantes dessa língua em Manica e Sofala, no Centro de Moçambique. Fora do país, é falada nas regiões meridionais da República de Zimbabwe e da República da África do Sul, na província de Transvaal.

Segundo Ngunga e Faquir (2012, p. 195), as principais variantes do *citshwa* são *xikhamane*, no distrito de Panda; *xirhonga*, na zona ocidental do distrito da Massinga; *xihlengwe*, nos distritos de Morrumbene, Massinga e na zona de Funhalouro; *ximandla*, no distrito de Vilankulo; *xidzhonge* ou *xidonge*, na parte meridional do distrito de Inharrime; e *xidzivi*, nos distritos de Morrumbene e Homoine. A canção *Tete Wate*, um conto popular *nkaringana wa nkaringana*, está escrita na variante *ximandla*, falada no distrito de Vilankulo.

Ainda de acordo com Ngunga e Simbine (2012, p. 18), *xichangana* é a língua que faz parte de um grande grupo linguístico designado por *Tsonga*. Esse grupo é composto pelas seguintes línguas: *xirhonga*, *xichangana* e *citshwa*, que são faladas em Moçambique, na região Sul e noutras áreas do país e em alguns países vizinhos. *Xichangana*, em particular, é comum na província de Gaza e Maputo, muito embora também seja possível localizar falantes dessa língua na Província de Inhambane, Manica e Sofala.

Para Ngunga e Faquir (2012, p. 225), tal como as outras línguas, *xichangana* possui algumas variantes, como, por exemplo, o *xihlanganu*, no Sudoeste de Moçambique, nos montes Libombos, nos distritos de Namaacha, Moamba e Magude; *xidzonga (xitsonga)*, nos distritos de Bilene, Magude e parte de Massingir; *xin'walungu*, no distrito de Massingir; *xibila*, em Limpompo e parte de Chibuto; e *xihlengwe*, no distrito de Xai-Xai, Manjacaze, Chibuto, Guija, Chicualacuala, Panda, Morrumbene, Massinga, Vilanculo e Govuro.

As pessoas que falam essas três línguas podem se entender pela semelhança que elas guardam entre si. As diferenças podem ser constatadas na pronúncia de algumas palavras. Assim, alguns povos falam a consoante "c", classificada como oclusiva palatal não vozeada, em *changana*, enquanto outros usam o "x", uma consoante fricativa palatal. Essa diferença foi importante para esclarecer aos coralistas a forma de articular determinadas palavras e foi necessária para que nós pudéssemos definir as estratégias de ensaio, encontrando caminhos que facilitassem a pronúncia dos vocábulos, muitos dos quais distantes da realidade dos(as) intérpretes, que têm como primeira língua o português brasileiro falado na região Nordeste do Brasil.

Ademais, como apontam Pfautsch (1973), Robinson e Winold (1976) e Kaplan (1985), uma boa articulação assegura a afinação de um coro. Uma dicção adequada, com o funcionamento correto dos articuladores, incluindo língua e lábios, colabora com a criação de uma sonoridade rica em harmônicos e com projeção. Por essa razão, nos ensaios, nós utilizamos várias estratégias para a aprendizagem dos

textos. Inicialmente, explicamos as particularidades de cada língua, de modo geral, discorrendo sobre as regiões onde elas são faladas, conforme mencionado. Depois, à medida que apresentávamos as canções, focamos na abordagem dos idiomas, separadamente.

A princípio, contextualizamos as canções, pois, em concordância com Leck (2009, p. 92), o texto acrescenta à prática coral um elemento singular, oferecendo ao grupo uma oportunidade única de interação com a literatura, a poesia. Paul (2020) também argumenta que, para uma interpretação musical mais expressiva, é fundamental conectar individualmente cada coralista ao texto. Assim, porque acreditamos que a compreensão dos versos seja parte fundamental do processo comunicativo, debruçamo-nos sobre essa etapa do trabalho de forma detalhada, tendo em vista a missão de compreender as narrativas nas perspectivas linguística e cultural.

Superada essa etapa, passamos a trabalhar a dicção. A prática era bem simples. Em geral, falávamos o texto e todos repetiam. Quando as dúvidas apareciam, fazíamos tudo novamente, pronunciando palavras e expressões isoladamente. Entre um ensaio e outro, gravávamos os textos, falando pausadamente e depois com o ritmo, para que os integrantes pudessem absorvê-los mais rapidamente. A gravação dos áudios era feita em celular e compartilhada com o grupo.

## 2. Relato

O ensaio é um momento precioso, no qual o regente trabalha com o seu coro aquilo que ele idealizou, sobretudo no que diz respeito ao repertório, entre outras atividades musicais. Para realizar este trabalho de forma adequada, há uma série de exigências e particularidades, que devem ser levadas em conta. Segundo Silva (2016),

*Para assegurar a plenitude do processo de aprendizagem da prática coral é fundamental que a sala de ensaios seja preparada adequadamente. Deve-se cuidar da iluminação e da ventilação, natural e artificial, pois o conforto térmico contribui para o bem-estar do coro.*

*O tratamento acústico do espaço é determinante para o sucesso do trabalho, influenciando a realização do repertório e a sonoridade coral.*

Percebe-se, pela exposição de Silva (2016), que existem aspectos extramusicais que são de extrema importância para o exercício da atividade coral, por exemplo, as condições acústicas do espaço. Nos primeiros ensaios do Coro de Câmara de Campina Grande, no auditório da Unidade Acadêmica de Música da Universidade Federal de Campina Grande, percebemos que a produtividade não estava satisfatória, pois o espaço era amplo, a acústica muito seca e o coro estava ligeiramente reduzido. O som era projetado de forma difusa e não contribuía para a criação de uma sonoridade apropriada. Por esse motivo, depois de alguns dias, mudamos para uma sala menor. A partir de então, todos nós percebemos as diferenças na afinação e na ressonância, pois o coro conseguia realizar o repertório com mais facilidade. Essa mudança foi decisiva para a continuação do trabalho.

Além de um espaço físico adequado, outros aspectos devem estar à disposição do coro, tais como partituras bem editadas e legíveis, papel branco ou mesmo um bloco de notas para poder fazer algumas anotações relevantes durante o processo de aprendizagem. Assim, editamos todas as partituras que foram usadas na pesquisa usando o *Finale*. Em nossas edições, procuramos observar a distribuição e o espaçamento dos compassos na página, o tamanho das fontes usadas, as frases, de modo que o texto impresso não fosse mais um elemento desafiador para os intérpretes. Quando necessário, reimpresimos o material, tendo em vista pequenas alterações feitas no decorrer dos ensaios, tanto para corrigir problemas no texto quanto na estrutura rítmica, melódica ou harmônica.

Sempre que parávamos o coro para fazer correções, pedíamos ao grupo que fizesse anotações na partitura, pois entendemos que o ensaio coral é o espaço ideal para o desenvolvimento de atividades didáticas, que promovam o desenvolvimento de habilidades e o crescimento musical dos cantores. Essa ideia é defendida por Figueiredo (2005, p. 2), que diz que

*O objetivo de cantar em coral pode estar relacionado ao desenvolvimento de habilidades técnicas, por exemplo, abrangendo questões de leitura musical, percepção de elementos sonoros, técnica vocal e assim por diante. A prática coral pode também contribuir para a ampliação do universo sonoro dos participantes através da realização de repertório diversificado. E também relacionar-se a experiência de performance em grupo através de apresentações públicas dos trabalhos realizados.*

Em consonância com Figueiredo (2005), acrescentamos que a prática coral é uma atividade que pode promover, além da aprendizagem de conceitos técnicos, musicais e vocais, uma imersão em outros universos culturais, incluindo, por exemplo, uma viagem ao continente africano, a Moçambique e suas múltiplas regiões, o que de fato ocorreu, no âmbito da preparação do repertório.

Tendo em vista o melhor aproveitamento dos ensaios, estabelecemos a ordem na qual as canções seriam trabalhadas: *Myaka Kumi*, *Yalelo*, *Tetewate* e *Havalala*. Definimos essa sequência com base no grau de dificuldade das peças. Começamos com a mais simples e concluímos com a mais complexa. Depois, estabelecemos como seria a rotina de atividades ao longo dos ensaios. Tendo em vista que teríamos 60 minutos para atuar, ao longo de dez ensaios, dividimos o ensaio em várias etapas. Tanto nos ensaios por naipes quanto coletivos, sempre iniciávamos com o aquecimento corporal e vocal, sendo seguido da abordagem das canções. Começamos com o aquecimento, para que pudéssemos ter um ensaio saudável, sem sobressaltos, pois

*O regente deve iniciar a sessão com exercícios de alongamento e aquecimento para garantir melhor vibração das pregas vocais e evitar lesões e, de igual modo, auxiliar a manutenção da postura e na abertura do tórax (MELLO; SILVA, 2008, p. 1).*

Os principais exercícios que utilizamos tinham por objetivo estimular a ressonância, a projeção vocal. Nossa meta era conseguir um som uniforme, com vibrato controlado. Basicamente, adotamos os tradicionais vocalises, empregando, ao mesmo tempo, alguns dos fonemas presentes no repertório que iríamos abordar, pois concordamos com Figueiredo (2005, p. 5) quando afirma que

*O regente precisa saber fazer um bom aquecimento que contribua efetivamente para a realização do repertório. Na maioria dos ensaios, o regente ensina melodia, corrige, mas nem sempre o modelo vocal corresponde àquilo que ele gostaria de ouvir como resultado.*

Logo, o regente deve privilegiar o preparo vocal para a realização do repertório que se pretende. O aquecimento deve corresponder ao que se vai trabalhar. A sonoridade deve ir ao encontro do resultado pretendido pelo(a) regente. Assim, em cada ensaio, trabalhávamos aspectos ligados à técnica vocal, para melhor aferirmos a qualidade. Nesse trabalho, os estudos de Fernandes, Kayama e Östergren (2006) foram basilares.

Nos ensaios por naipes, cada voz foi conduzida pelo líder, que trabalhou o solfejo e usou uma sílaba neutra (du), para ajudar no processo de internalização das melodias de cada parte. A escolha pela partícula “du” foi importante para estimular a criação de uma sonoridade unificada. Nos ensaios separados por grupos, o coro aprendia as canções moçambicanas, assim como aquelas que estavam agendadas para os próximos concertos. No momento de junção das vozes, cantamos em velocidade mais lenta, para permitir a familiarização do coro com aquela sonoridade.

*Myaka Kumi*, embora seja homofônica e assemelhe-se a um hino, tem uma particularidade rítmica que chama a atenção, isto é, a irregularidade métrica entre frases. Essa discrepância criou uma certa instabilidade no grupo, na hora dos ensaios, por conta da comparação com os versos anteriores, um com dezesseis e outro com quinze tempos. Para ajudar na resolução do problema, recorremos ao solfejo falado e batemos palmas, acentuando sempre o primeiro tempo de cada compasso, a fim de sentir a organização métrica.

Do ponto de vista da técnica gestual, trabalhamos gestos claros e curtos, para ajudar a manter o fluxo, o caráter vivo e marcial da peça, que se acentua com a percussão. A esse respeito, é necessário salientar que, nos ensaios com a percussão, também tivemos que combinar com o percussionista sobre essa pequena variação. A inserção do instrumento foi fator determinante para manter a coesão do grupo.

Com relação ao âmbito vocal, ao contorno melódico e à harmonia, o coro não teve dificuldades, pois todos esses elementos são cômodos e de fácil assimilação. Apenas as transições entre os versos, que estão em diferentes tons, no modo maior, exigiram um pouco mais de atenção. O primeiro começa em Fá; o segundo vai para Sol; e o terceiro conclui em Lá.

É necessário destacar que essa mudança de tom não consta no áudio original que tomamos como base para a reelaboração. A nossa opção pelo recurso ocorreu em função do caráter da obra, uma das canções revolucionárias moçambicanas, que, de fato, celebra o fim da guerra, que durou cerca de dez anos. Portanto, nada poderia ser mais apropriado do que tornar a canção mais vibrante. Assim, todo o ambiente festivo foi sublinhado pela sonoridade que criamos, sempre clara e frontal. A ideia era fugir dos estereótipos e, ao mesmo tempo, evitar uma voz totalmente impostada, com ressonância. Ainda que não tenham conseguido cantar de memória, por ter sido a primeira peça que ensaiamos, os coralistas se familiarizaram com o texto, articulando-o sem problemas, facilitando, assim, a nossa comunicação visual.

*Yalelo*, originalmente para três vozes mistas, foi adaptada para soprano, *mezzo* e contralto. Todavia, ao longo dos ensaios, sentimos a necessidade de acrescentar as vozes de tenor, barítono e baixo, para criar mais variedade. Sob o ponto de vista musical e textual, a peça é bastante simples, e o coro preparou-a rapidamente, sem grandes problemas.

Nosso trabalho, nessa peça, foi com a construção da sonoridade. Almejamos um som leve, sem vibrato, que pudesse traduzir o sentimento de júbilo e ao mesmo tempo de introspecção que a peça evoca. Nesse sentido, estimulamos o coro a cantar docemente, em *legato*, mas com tónus, pois, em várias ocasiões, tivemos que chamar a atenção do grupo para esse aspecto, uma vez que os coralistas, muito frequentemente, associam a sonoridade suave a uma redução na velocidade da execução ou à produção de um som sem suporte. Esses dois fatores, quando combinados, fragilizam o fraseado e o fluxo musical.

*Tetewate* é uma canção muito curta e repetitiva, duas características do canto popular *nkaringane wa nkarinane*. Depois que trabalhamos o coro *a cappella*, resolvemos inserir alguns instrumentos, o que deu à peça uma roupagem totalmente diferente. Na prática, quando o coro ouviu o arranjo acompanhado por violão, cavaquinho e pandeiro – instrumentos que realçaram seus aspectos agógicos – percebeu as semelhanças entre a estrutura da canção moçambicana e o samba de roda brasileiro, ratificando a presença da diáspora africana em terras sul-americanas, bem como a junção do canto e da dança, que se materializam na roda por meio dos corpos em *performance*, como bem observa Queiroz (2020, p. 155).

Combane (2021) e Nketia (1985) evidenciam esse paralelismo entre o samba de roda e as diversas manifestações musicais africanas. Os *nkaringanes*, por exemplo, acontecem em círculo, e os meninos acompanham as narrativas à volta da fogueira. Nessa perspectiva, incluímos os instrumentos supracitados para realçar as semelhanças entre a música afro-brasileira e a moçambicana. Como observamos nos ensaios, a linha do baixo traz um *ostinato* bem típico da música afro-brasileira. Esse hibridismo, que dilui fronteiras, permite o diálogo intercultural entre os dois povos.

Um grande desafio para o coro foi a assimilação do texto, especialmente por conta dos grafemas *ndzi*, africada alveolar vozeada, e *nyi*, nasal palatal vozeada, encontradas em vocábulos como *ndziku nyika tihendja*. A repetição e a partilha do áudio com a pronúncia ajudaram bastante.

O arranjo de *Havalava* apresenta textura homofônica, predominantemente a quatro vozes. O caráter métrico é irregular, pois há alternância entre compasso simples e composto. Essas acentuações, em conjunto com o texto, foram desafiadoras para o grupo. Embora a conexão entre música e dança seja um dos elementos típicos dessa peça, infelizmente não tivemos tempo suficiente para trabalhá-los.

Conforme observado no vídeo que serviu de modelo para a elaboração da nossa proposta criativa, a partir do compasso quinze deveria

acontecer a fusão entre a coreografia e o canto. Para dançar, todavia, seria necessário abandonar a partitura, o que não era possível naquele momento. Ainda que tenhamos concebido o arranjo sem acompanhamento, optamos por utilizar um instrumento percussivo, um equivalente do *xigoviya* moçambicano. A entrada da percussão dinamizou a compreensão da obra e ajudou na manutenção dos diferentes tempos da peça. O *xigoviya* também esteve presente no improviso, que ocorre no ponto culminante da obra, momento no qual há um grito (*nkulunguane*) e batem-se palmas. A despeito da facilidade melódica, o aspecto textual foi muito desafiador, por conta das palavras com fonemas complexos (*djambu*, *ngena*) e do tempo rápido no qual o texto deveria ser executado. O QR code da Figura 1 dá acesso à playlist com as obras *Myaka Kumi*, *Yalelo*, *Tetewate* e *Havalala*.



**Figura 1** – QR Code com *Myaka Kumi*, *Yalelo*, *Tetewate* e *Havalala*, que também podem ser acessadas no link <https://youtube.com/playlist?list=PLEiusnFIX8djZzGbfNHUGHXKB-F4okkj7o&si=ODoP8R7Gu-qltrTt>

**Fonte:** Acervo dos pesquisadores.

### 3. Reflexão

Para além da observação pessoal, consideramos importante coletar e analisar as impressões dos integrantes do Coro de Câmara de Campina Grande. Para tal, elaboramos um questionário *on-line*, utilizando a plataforma *Google Forms*. A participação não era obrigatória, e as respostas foram coletadas de forma anônima, para facilitar a livre expressão. De modo geral, todos(as) os(as) coralistas informaram que estavam tendo contato pela primeira vez com o repertório moçambicano. De fato, aquela literatura era totalmente desconhecida para eles/elas, não só do ponto de vista musical como também textual, porque, embora os(as) integrantes do coro já tivessem aprendido a pronunciar as palavras, a colocação da sílaba tônica e a observação dos aspectos ligados à prosódia era sempre um desafio.

Quanto aos aspectos negativos, algumas pessoas apontaram a demora na confecção e finalização dos arranjos, o que comprometeu, em certa medida, o tempo de preparação do recital. Com efeito, as críticas eram procedentes, porque, ao longo dos ensaios, fizemos vários ajustes na estrutura rítmica e nas indicações de articulação e intensidade inseridas na partitura, especialmente nas músicas *Tetewate* e *Havalava*. Esse problema da notação da música moçambicana é discutido por vários(as) estudiosos(as), que criticam a forma como o Ocidente olha a música africana, desconsiderando seus elementos particulares (AROM, 1985).

No processo de elaboração dos arranjos, deparamo-nos com muitos dados complexos, sobretudo do ponto de vista rítmico, que exigiram várias audições e possibilidades de grafia. Fundamentalmente, o conflito que vivenciamos foi provocado, sim, pelos ajustes que fizemos, mas, especialmente, porque os(as) coralistas estão inseridos(as) num contexto em que a música é primeiramente escrita para depois ser cantada, totalmente diferente no âmbito das práticas musicais africanas, que estão baseadas na oralidade.

Perante o exposto, é importante ressaltar que a falta de familiaridade do Coro de Câmara de Campina Grande com esse tipo de repertório comprometeu, parcialmente, a obtenção dos resultados esperados de forma mais rápida. A razão para tal estranhamento deve-se ao fato de que o grupo está acostumado a interpretar obras de Mozart, Bach, Handel, Fauré e de tantos outros compositores brasileiros, cujo repertório é amplamente conhecido e sobre o qual não existem muitas possibilidades de inovação, visto que o conceito de interpretação historicamente informada, e aquilo que é pretensamente considerado *standard* para tais repertórios, já está internalizado. Sobre essa questão, percebe-se a força do *habitus*, que, conforme Bourdieu (2007, p. 191), “é um sistema de disposições socialmente construídas que, enquanto estruturas estruturadas e estruturantes, constituem o princípio gerador e unificador do conjunto das práticas e das ideologias características de um grupo de agentes”.

Assim, para qualquer regente ou coralista aprender a cantar ou reger tais compositores, ou eventualmente as obras de algumas compositoras, basta acessar o que já foi amplamente pesquisado e divulgado sobre o tema. Por meio das plataformas de *streaming*, por exemplo, é possível ouvir e aprender com “coros, orquestras e maestros de referência”. No caso em tela, a dificuldade agravou-se porque o grupo foi provocado a sair da sua zona de segurança. Foi preciso enfrentar, afinal, outros idiomas e construir uma sonoridade que exigia uma produção vocal diferenciada, por conta de fonemas específicos, muitos dos quais distintos daqueles do português falado no Brasil e em outros idiomas já conhecidos pelo coro.

Vários fatores corroboraram para agravar essa situação. A comunicação entre maestro e coro, por exemplo, é um elemento a ser considerado, pois, em muitas ocasiões, minhas ideias não foram completamente assimiladas. O racismo estrutural, inculcado e reproduzido por nossa sociedade, também contribuiu decisivamente. Em várias ocasiões, fiquei pensando se o coro reagiria da mesma forma no processo de preparação de peças escritas nas inúmeras línguas orientais ou nos idiomas dos países nórdicos ou do Leste Europeu, que igualmente não guardam semelhanças com a língua portuguesa.

Sob o ponto de vista do horizonte de expectativas, algumas respostas indicaram que os(as) cantores(as) esperavam um pouco mais desse contato com as canções que estávamos ensaiando. Isso ocorre porque há uma imagética construída sobre o que é a África e, mais particularmente, a música africana, tratada aqui de forma generalizada. Uma das associações mais comuns é aquela que põe no mesmo patamar a música e a dança (NKETIA, 1965). Nesse sentido, todo mundo, *grosso modo*, esperava que isso pudesse acontecer. De fato, essa era nossa pretensão. Contudo, tivemos alguns imprevistos provocados por problemas sanitários, incluindo a COVID-19, a Chikungunya e a gripe, que atrapalharam o nosso agendamento.

Ao analisarmos as respostas, constatamos que *Yalelo* e *Tetewate* foram as canções preferidas do grupo. Algumas pessoas indicaram

que *Yalelo* tem uma melodia simples, mas que é muito profunda. *Tetewate*, pelo fato de ser dançante e fazer um cruzamento com o samba de roda, incluindo instrumentos como o pandeiro, o cavaquinho e o violão, comumente utilizados na música tradicional brasileira, geraram um sentido de proximidade, pertencimento e interculturalidade, conforme proposto por Kazarow (1993) e Queiroz (2017).

Os(as) coralistas destacaram, ainda, que, ao cantar *Myaka kume*, também celebraram o fim do domínio português. Apesar de a opressão lusitana ter sido bem mais curta no Brasil, todos sabiam o quão prejudicial era a escravidão e a submissão de um povo à tirania dos colonizadores. No caso específico de *Havalava*, ficaram divididos sobre o ritual dos casamentos em Moçambique, a questão do lobolo e da poligamia. Do ponto de vista musical, destacaram a complexidade dessa canção em particular, pois, para além do texto em *xichangana*, as mudanças de métrica e de tempo, em cada seção, foram apontadas como de média complexidade.

De modo geral, os(as) participantes disseram que, se fossem regentes ou mesmo professores(as) de música, estariam em condições de trabalhar tanto esse repertório quanto outros da África e de Moçambique, com seus grupos e alunos. Essa opinião mostra uma mudança conceitual sobre o continente africano, Moçambique e as suas práticas culturais.

#### **4. Considerações finais**

Este é um recorte de uma pesquisa mais ampla e já concluída, que teve como objetivo discutir o processo de transcrição, reelaboração e interpretação de quatro canções polifônicas moçambicanas para coro *a cappella* e com acompanhamento. É importante destacar que, em estudos anteriores (Muhera e Silva, 2024), tratamos do processo de reelaboração e interpretação das canções, mostrando que trabalhamos sob uma perspectiva híbrida, combinando técnicas da música europeia ao contexto moçambicano, pois acreditamos que

tal diálogo intercultural pode e deve acontecer, de forma horizontalizada, sem prejuízo para nenhuma das partes.

Fundamentalmente, é preciso publicar antologias com os cânticos tradicionais do povo moçambicano, transcrevendo-os para partitura. A elaboração de manuais de dicção é também uma tática que pode ajudar na disseminação e execução de repertórios escritos nas mais variadas línguas faladas em Moçambique e em outros países da África. Trata-se de um trabalho coletivo que precisa ser desenvolvido a curto, médio e longo prazo. A publicação de partituras com transcrição fonética, usando o Alfabeto Fonético Internacional ou até mesmo transliterações, a exemplo do que já acontece no mercado editorial norte-americano, é outra estratégia relevante.

A realização desta pesquisa nos permitiu perceber que, para reverter esse quadro de hierarquização dos repertórios e das identidades, definido por marcas geográficas e étnicas, é preciso estar em contato com várias literaturas, oferecendo aos nossos grupos uma vivência ampla e irrestrita com elementos conhecidos e novos. É preciso desmitificar o conceito de literatura coral padrão, tão defendido em nossos currículos e perpetuado nas salas de concerto, colocando lado a lado obras inéditas e históricas, compositores e compositoras, europeus e não europeus.

Particularmente, como regentes, nós não queremos ser apenas especialistas da música produzida em nosso tempo, povo e lugar. Nós trabalhamos para sermos profissionais capazes de interpretar todo e qualquer tipo de repertório com o mesmo nível de competência e excelência pedagógica e artística. Como é possível observar nos vídeos que gravamos com o Coro de Câmara de Campina Grande, além de usar o melhor da técnica gestual, tivemos, em algumas circunstâncias, que dançar e improvisar, tocando *xigoviya*, pois esses elementos precisam ser mantidos para que a africanidade não se perca. Em outros termos, cada obra exige uma abordagem própria e exclusiva, cada uma com sua verdade inexaurível.

## Referências

AROM, Simha. **African Polyphony and Polyrhythm. Musical structure and methodology**. Cambridge: Press Syndicate of University of Cambridge, 1985.

BOURDIEU, P. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CHIVAMBO, Armando Albino. **A Locativização em Citswa**. 2012. Dissertação (Mestrado em Linguística). Faculdade de Letras e Ciências Sociais da Universidade Eduardo Mondlane, Maputo, Moçambique, 2012. Disponível em: <http://www.repositorio.uem.mz/bitstream/258/253/1/2013%20-%20Chivambo%2C%20Albino%20Armando.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2023.

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

FERNANDES, Angelo José; KAYAMA, Adriana Giarola; ÖSTERGREN, Eduardo Augusto. **A prática coral na atualidade: sonoridade, interpretação e técnica**. Revista Música Hodié, Goiânia, v. 6, n. 1, 2007. DOI: 10.5216/mh.v6i1.1865. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/musica/article/view/1865>. Acesso em: 27 jan. 2023.

FIGUEIREDO, Sérgio L. F. **A prática coral na formação musical: um estudo em cursos superiores de licenciatura e bacharelado em música**. ANPPOM – XV Congresso, 2005. Disponível em: [https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2005/sessao8/sergio\\_figueiredo.pdf](https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao8/sergio_figueiredo.pdf). Acesso em: 12 mar. 2023.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICA (Moçambique). **IV Recenseamento Geral da População e Habitação 2017: Resultados Definitivos**. Maputo, 2019.

KAZAROW, A. Patricia. **Contemporary African Choral Art Music: an Intercultural Perspective**. Chorale Journal, v. 1, n. 2, p. 45-60, maio 1993.

KAPLAN, Abraham. **Choral Conducting**. Library of Congress Cataloging in Publication Data. Washington: Library of Congress Press, 1985.

LECK, Henry. **Creating Artistry Through Choral Excellence**. Nova Iorque: Hal Leonard Publishing Corporation, 2009.

MELLO, Enio Lopes; SILVA, Marta Assumpção de Andrada e. **O corpo do cantor: alongar, relaxar ou aquecer?** Revista CEFAC, São Paulo, v.10, n.4, 548-556, out-dez, 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rcefac/a/YyS4rfsSgysFR8QMxhzGwbx/#> Acesso em: 14 jan. 2023.

MUHERA, Mauro Albino; SILVA, Vladimir A. P. **Quatro canções moçambicanas para coro: relato do processo de transcrição, reelaboração e arranjo. Anais do I Congresso de Pedagogia e Performance Coral da UFRJ** [livro eletrônico]: um novo olhar / [coordenadores Juliana Melleiro Rheinboldt, Maria José Chevitarese. 1ª ed. Rio de Janeiro: Ed. dos Autores, 2024.

NGUNGA, Armindo; FAQUIR, G. Osvaldo. **Padronização da Ortografia das Línguas Moçambicanas: Relatório do III Seminário.** Centros de Estudos africanos (CEA-UEM). Maputo, 2012. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/laliafro/PDF/Ngunga,%20Armindo%20Padronizacao%20ortografica%20-%203nd%20correcao.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2023.

NGUNGA, Armindo; SIMBINE, Cintia Madalena. **Gramática Descritiva da Língua Changana.** Centro de Estudos Africanos (CEA-UEM), 2012. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/laliafro/PDF/Ngunga,%20Armindo.%20Gram%C3%A1tica%20da%20l%C3%ADngua%20CHANGANA%20Final.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2023.

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

PAUL, Sharon. **Art & Science in the Choral Rehearsal.** Nova Iorque: Oxford University Press, 2020.

PFAUTSCH, Lloyd. The Choral Conductor and the Rehearsal. In: DECKER, Harold A.; HERFORD, Julius (org.). **Choral Conducting: A Symposium.** Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1973.

QUEIROZ, Silva Ricardo. **Formação Intercultural em Música: Perspectivas para uma Pedagogia do Conflito e Erradicação de Epistemicídios Musicais.** InterMeio: Revista do Programa de Pós-graduação em Educação. Campo Grande, v. 23, p. 99-124, jan./jun. 2017.

QUEIROZ, Fernando de Castro. **Notas sobre a Padronização do Samba de Roda: Deslocamentos e Perspectivas a partir do Grupo.** Cadernos NAUI, v. 9, n. 17, jul.-dez.

2020. Disponível em: [https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/219602/7. Notas%20sobre%20a%20Patrimonializa%C3%A7%C3%A3o%20do%20Samba%20de%20Roda\\_%20deslocamentos%20e%20perspectivas%20a%20partir%20do%20grupo%20Voa%20Voa.%20-%20Maria%20de%20Fernanda%20Castro%20de%20Queiroz.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/219602/7.Notas%20sobre%20a%20Patrimonializa%C3%A7%C3%A3o%20do%20Samba%20de%20Roda_%20deslocamentos%20e%20perspectivas%20a%20partir%20do%20grupo%20Voa%20Voa.%20-%20Maria%20de%20Fernanda%20Castro%20de%20Queiroz.pdf?sequence=1&isAllowed=y) Acesso em: 12 mar. 2023.

ROBINSON, Ray; WINOLD, Allen. **Literature, Material and Methods**. Illinois: Waveland Press, 1976.

SILVA, Vladimir A. P. As múltiplas dimensões da prática coral. *In*: LAKSCHEVITZ, Eduardo (org.). **Cadernos do Paine! a preparação do regente**. Rio de Janeiro: Oficina Coral, 2016.