

QUATRO CANÇÕES MOÇAMBICANAS PARA CORO: RELATO DO PROCESSO DE TRANSCRIÇÃO, REELABORAÇÃO E ARRANJO

Four Mozambican songs for choir: report of the transcription, re-elaboration and arrangement process

Mauro Albino Muhera

Universidade Eduardo Mondlane

mauromuhera@gmail.com

Vladimir A. Pereira Silva

Universidade Federal de Campina Grande – Universidade Federal da Paraíba

vladimir.alexandro@professor.ufcg.edu.br

Resumo: O objetivo do presente artigo, recorte de uma pesquisa já concluída, é descrever o processo de transcrição, reelaboração e arranjo de quatro canções moçambicanas. Para tanto, discutimos os conceitos de transcrição, reelaboração e arranjo e nos debruçamos sobre os elementos rítmicos, melódicos, harmônicos e textuais das canções *Miaka Kumi*, *Yalelo*, *Tetewate* e *Havalava*. Espera-se que, com a divulgação desse tipo de literatura coral, as músicas moçambicanas e de outros povos ainda marginalizados possam ser conhecidas e cantadas além-fronteiras.

Palavras-chave: Moçambique; Arranjo e transcrições; Canções revolucionárias e tradicionais.

Abstract: The purpose of this paper, part of a research that has already been completed, is to describe the process of transcription, re-elaboration and arrangement of four Mozambican songs. The concepts of transcription are discussed, as well as the re-elaboration and arrangement focusing on the rhythmic, melodic, harmonic, and textual elements of the songs *Miaka Kumi*, *Yalelo*, *Tetewate* and *Havalava*. It is expected that, with the dissemination of this type of choral literature, Mozambican music and others from still marginalized people can be known and performed over borders.

Keywords: Mozambique; Arrangement and transcriptions; Revolutionary and traditional songs.

1 Introdução

Antes de iniciarmos a tratar especificamente sobre as transcrições, reelaborações e arranjos, consideramos relevante discutir brevemente tais conceitos. 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 relevo especial 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 subserviência calada frente à partitura.

Para 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 sujeitos não falantes da língua se beneficiarão da tradução como se estivessem lendo o original. Nesse sentido, ainda de acordo com o referido autor, enquanto a transcrição consiste na transferência literal de uma composição pré-existente de um sistema musical para outro, o arranjo envolve mais do processo criativo composicional, tendo em vista que, nesse caso, 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 àquilo que denota). Isso é o avesso da chamada tradução literal (CAMPOS, 1967 *apud* PEREIRA, 2011, p. 36).

Assim, a tradução de uma poesia é, antes de tudo, uma vivência interior do mundo e da técnica de traduzi-lo. Por isso, traduzir é crítica, isto é, uma maneira mais atenta de ler. Ademais, para Szendy (2007 *apud* PEREIRA, 2011, p. 40), os tradutores assinam as suas leituras, como os arranjadores, ou seja, os arranjadores assinam as suas escutas de uma obra. Podemos, então, estabelecer um paralelismo entre a tradução literal e a prática de reelaboração musical, na medida em que são exercícios críticos.

O objetivo do presente artigo, recorte de uma pesquisa já concluída, é descrever como ocorreu o processo de transcrição, reelaboração e arranjo de quatro canções moçambicanas, quais sejam, *Miaka Kumi*, *Yalelo*, *Tetewate* e *Havalava*. No que concerne à transcrição de *Miaka Kumi*, tentamos

nos aproximar ao máximo daquilo que ouvimos nas gravações que foram utilizadas como base. Com relação às reelaborações de *Yalelo* e *Havalala*, fizemos pequenas adaptações no material preexistente, incluindo a redistribuição de vozes e o acréscimo de repetições. Na confecção do arranjo de *Tetewate*, atuamos de forma mais livre. Nesse caso, tomamos como ponto de partida uma melodia tradicional, que foi harmonizada a quatro vozes com acordes com sétima e nona, e modificamos o ritmo e o tempo original em alguns trechos, tomando como base a relação entre texto e música. Portanto, nos três processos mencionados, norteamos nossas ações levando em consideração tais parâmetros, percebendo a tênue linha que separa o complexo procedimento de tradução e de (re) criação, bem como seus limites e possibilidades.

2 Transcrição, reelaboração e arranjo

2.1 Miaka Kumi

Miaka Kumi faz parte da coleção *Canções da Guerra de Independência de Moçambique*, um conjunto de dezoito canções que trata de temas que vão desde a pré-independência até ao período posterior a Samora Machel. O material foi gravado pelo selo *War On Want – WOW 5*, em fita cassete, tendo sido lançado no Reino Unido, em 1988. Encontra-se disponível no *YouTube*.¹

Miaka Kumi está escrita em *Shimakonde*². A canção está originalmente em Fá sustenido maior. Na gravação usada como base para a transcrição, ouve-se um coro misto a quatro vozes acompanhado por percussão. O primeiro verso é cantado *a cappella*, e a percussão entra apenas na segunda estrofe, permanecendo até ao final da canção.³ A obra é homorrítmica, com estrutura semelhante àquela dos hinos protestantes, reiterando o fato de que o povo moçambicano, ao mesmo tempo em que absorveu os modelos impostos pelos colonizadores, também os resignificaram, adaptando-os às suas necessidades. As extensões vocais são as seguintes: Soprano, Dó₃-Dó₄⁴; Contralto, Dó₃-Fá₄; Tenor, Lá₂-Ré₃; e Baixo, Sol₁-Fá₂.

Em nossa transcrição, para dar um caráter mais brilhante à peça, optamos por iniciá-la em Fá maior, subindo um tom a cada verso, gerando mais interesse e movimento. Mantivemos a proposta

1 Integram esse álbum as seguintes canções: A1 Côro das Forças Populares de Libertação de Moçambique – *Miaka Kumi*; A2 Côro das Forças Populares de Libertação de Moçambique (FPLM) – *A Tiku Leli La Musambiki*; A3 Grupo Zore do Xipamanine – *O avião presidencial foi cair em M'buzini*; A4 Coral dos Alunos do Centro – *Liberdade e Alegria*; A5 Grupo Makwayela da Sogere – *Somos Construtores do Moçambique Novo*; A6 Grupo de Mueda – Cabo Delgado – *Docta Mondlane e Josina Machel*; A7 Grupo Coral e Trela da Manhã – *Josina*; A8 Grupo Coral 7 de Abril de Vilanculos – *Saudamos os responsáveis*; A9 Grupo Coral 7 de Abril de Vilanculos – *Continua a dirigir a nação, Pai Samora*; B1 Alunos da Escola de Metangula – *Viva a conferencia da OMM*; B2 Alunos da Escola de Metangula – *Moçambique é um país tão grande*; B3 Alunos da Escola de Metangula – *Bazooka*.

2 *Miaka kumi, via ing'ondo / Avilivalika mu Frelimo / Tupuanguile / Wetu uti / Miaka kumi / Via ing'ondo. Miaka kumi, via ing'ondo / Venentete uti mu frelimo / Tupuanguile / Wetu uti / Miaka kumi / Via ing'ondo. Miaka kumi, via ing'ondo / Viepo vioe mu frelimo / Tupuanguile / Wetu uti / Miaka kumi / Via ing'ondo. Miaka kumi, via ing'ondo / Venentete uti mu frelimo.* Dez anos de guerra não serão esquecidos na Frelimo. Alegremo-nos, todos nós, dez anos de guerra. Dez anos de guerra todo povo na Frelimo. Alegremo-nos, todos nós. Dez anos de guerra. Dez anos de guerra muitos frutos na Frelimo. Alegremo-nos, todos nós. Dez anos de guerra, todo povo na Frelimo. Transcrita e traduzida por Patrício António Djudi.

3 O material completo está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oNJMsM62Xs0&t=434s>>.

4 Neste estudo, Dó₃ corresponde ao Dó central do piano.

a cappella, deixando a parte da percussão sem notação, a fim de que o instrumentista tivesse mais liberdade para sua atuação.

É importante observar, todavia, que, por conta dos versos, a estrutura rítmica da peça não segue o mesmo padrão. Enquanto o primeiro verso é escrito do compasso 1 ao 8, totalizando 16 tempos, o terceiro verso, entre os compassos 35 e 42, contém apenas 15 tempos. Essa irregularidade rítmica provoca um pequeno deslocamento no acompanhamento da percussão, que é superado quando tem início a próxima seção, no compasso 43. A Figura 1 apresenta os trechos em destaque.

Figura 1 - *Miaka Kumi*, na parte superior, compassos 1 a 8 (Fá maior); na inferior, 35 a 42 (Sol Maior).

Fonte: Edição dos pesquisadores.

2.2 Yalelo

Yalelo é uma canção na língua *Shimakonde*, da Província de Cabo Delgado, no Norte de Moçambique. A letra grafada na partitura apresenta erros na escrita, tais como o vocábulo *Yalelo*, que deveria ser *Julelo*, e significa, em língua portuguesa, alegremo-nos. A confusão pode ter ocorrido porque quem transcreveu a música não é nativo e falante do idioma em alusão.

A tradução literal para o Português carece de sentido por conta das figuras de linguagem. Uma versão mais livre e poética é recomendável, pois é importante conhecer o texto de forma completa para não comprometer a percepção do conteúdo, especialmente por parte daqueles que não estão familiarizados com o contexto e não conhecem a canção. Normalmente, esta melodia é cantada como forma de celebração após uma colheita agrícola exitosa.⁵

5 Yalelo, yalelo / He, he yalelo / Tuvalngane Twinijipe hé / Tuve mwanu na jumo hé / Dina tele, dina tele dyo / Dinji dinakalala. Alegremo-nos! Alegremo-nos, sim! Multipliquemo-nos, sim! Que sejamos cinco mais um! Nem todas as

A peça, com dez compassos, está em Sol menor e é uma melodia tradicional que foi originalmente harmonizada pelo maestro argentino Óscar Castro⁶ para três vozes mistas (STB), conforme exemplificado na Figura 2.

Figura 2 - *Yalelo*, arranjo a três vozes mistas, compassos 1-4, arranjo de Óscar Castro.

Fonte: Edição dos pesquisadores.

Em nossa pesquisa, reelaboramos o arranjo de Óscar Castro para vozes iguais (SMC). As extensões vocais são as seguintes: Soprano, Sol₃-Ré₄; Mezzo, Ré₃-Si₃; Contralto, Lá₂-Si₃. Ao comparar as Figuras 2 e 3, observamos as seguintes alterações, na disposição das vozes: a parte do tenor passou para a voz superior, como soprano; a linha do soprano passou a ser a do mezzo; por fim, tenor e barítono passaram a ser cantados pelo contralto. Fizemos esses ajustes para atender às demandas do soprano e do contralto, mantendo a disposição das vozes de forma adequada. A Figura 3 é uma amostra da nossa reelaboração.

Figura 3 - *Yalelo*, arranjo para SMC, compassos 1-4.

Fonte: Edição dos pesquisadores.

peças nascem bem. Traduzida por Patrício António Djudi.

⁶vi Óscar Castro, maestro e professor de música na Universidade de Buenos Aires, na Argentina, atuou como professor convidado da Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane, em Moçambique, por mais de uma década. Foi o diretor artístico da ópera *O Grito de Mueda* e faleceu recentemente, no início do mês de março.

2.3 Tetewate

Tetewate é um tipo de narrativa oral chamada *nkaringana wa nkaringana*. É um conto popular noturno, comumente contado à volta da fogueira.⁷ Ele é narrado e cantado em língua *Citswah*, da região Sul, na Província de Inhambane, no distrito de *Vilankulo*. Segundo Combane (2021, p. 49), essa espécie de prática era conduzida pelos mais velhos. Dela, podiam fazer parte fábulas e algumas histórias de ficção, que traziam temáticas importantes para os mais novos. Desse modo, os *nkaringanas*, forma típica da literatura oral moçambicana, são usados para educar, ensinar e preparar os mais jovens para a liderança familiar e comunitária.⁸

Para compreendermos *Tetewate*, precisamos mergulhar nas entrelinhas do texto. Em certa localidade de Moçambique, havia um homem perigoso, que estava à procura de moças puras. Nyazime era desagradável e andava pelas comunidades em busca de belas meninas. Quando as encontrava, raptava-as, levando-as para terras longínquas. Certa vez, um casal de irmãos gêmeos, que havia perdido a mãe muito cedo, decidiu construir uma casa. Para dar segurança à irmã, que poderia ser mais uma vítima de Nyazime, os dois estabeleceram que a porta seria aberta somente para as pessoas que conhecessem um código secreto, partilhado entre os dois irmãos, isto é, a canção *Tetewate*. Diariamente, ao voltar da caçada, o jovem, para ter acesso à pequena residência, cantava para a pequena, que havia memorizado a canção e o timbre de voz do seu irmão. Qualquer outro que chegasse e não soubesse entoá-la, não teria sucesso, e a porta continuaria fechada. Desse modo, Nyazime, porque queria arrebatar a jovem garota, sempre lhe batia à porta, mas nunca conseguia lograr êxito, por causa da forma como cantava a música. *Tetewate* é uma canção com finalidade social, que, em suma, ensinava aos mais novos sobre os riscos de abrir a porta para quem lhes seja estranho.

O processo de reelaboração dessa canção teve início com a transcrição da melodia, conforme apresentada na Figura 4.

The image shows a musical score for the song 'Tetewate'. It consists of three staves of music in a 2/4 time signature. The first staff contains the melody and lyrics: 'Te-ta wa-te - te-te wa-te hi - nga vu-lu - la li-va - ti te-te wa-te ndzi - ku'. The second staff continues the melody and lyrics: 'ni-ka ti-hen-dja - te-te wa-te ti - hen - dja-na ta mi-no - te-te wa-te'. The third staff concludes the melody and lyrics: 'dja - kra ma dji - hi te - te wa - te'. Chords are indicated above the notes: C, Dm, F, G, Am7, Dm7, G7.

Figura 4 - *Tetewate*.

Fonte: Edição dos pesquisadores.

7 A expressão *zwa yila a ku karingela ni mumu* quer dizer "é proibido que essas narrativas sejam contadas à luz do dia". Acredita-se que essa restrição tinha um valor prático, isto é, as crianças e os adolescentes eram desencorajados a se reunir pela manhã ou à tarde para ouvir tais histórias, pois assim não deixariam de lado os trabalhos domésticos e o empenho pelos estudos.

8 *Tetewate, tetewate / Hinga vulula livate tetewate / Dziku nyika tihendja tetewate / Tihendjana ta mina tetewate Djakara madjihi tetewate / Tetewate, tetewate. Abra a porta, tetewate / Quero te dar brindes, tetewate / Esses brindes, trago comigo, tetewate / Djakara madjihi tetewate. Traduzida por XXXX.*

Depois, seguiu-se o processo de criação do arranjo, que tem 42 compassos, cujos âmbitos vocais são os seguintes: Soprano, $D\acute{o}_3$ - Mi_4 ; Contralto, Si_2 - $R\acute{e}_3$; Tenor, $D\acute{o}_2$ - $R\acute{e}_3$; e Baixo, Sol_1 - $D\acute{o}_3$. A peça, em forma binária, está dividida em quatro seções (ABA'B'). A primeira parte, em $D\acute{o}$ menor, vai do compasso 1 ao 8. Trata-se de um trecho lento, expressivo e melancólico, em compasso ternário. Nessa passagem, a melodia principal foi harmonizada com acordes com sétimas e nonas, criando uma atmosfera lírica e densa ao mesmo tempo, conforme apresentado na Figura 5.

lento $\text{♩} = 60$
Expressivo

Soprano
Alto
Tenor
Bass

Dja - ka - ra ma - dji - hi te - te wa -

S.
A.
T.
B.

te uh

Figura 5 - *Tetewate*, arranjo a quatro vozes, compassos 1-8.

Fonte: Edição dos pesquisadores.

A segunda seção, *allegro*, em compasso binário simples, tem início no compasso 9 com a exposição da melodia em uníssono, por sopranos e contraltos, que são seguidos, a partir do compasso 17, por tenores e baixos. Após esse trecho, tem início a trama polifônica, na qual sopranos e contraltos cantam paralelamente, enquanto tenores e baixos dialogam em contraponto até o compasso 26, apresentando estruturas rítmicas sincopadas, que se assemelham às daquelas do samba e de outras danças. A Figura 6 apresenta o que acontece entre os compassos 17 e 20, marcando a mudança do uníssono para a textura polifônica.

Figura 6 - *Tetewate*, arranjo a quatro vozes, compassos 17-20.

Fonte: Edição dos pesquisadores.

Os compassos 29 e 36 trazem à tona os elementos apresentados na primeira sessão, fazendo uma espécie de recapitulação. Novamente, o uso de uma harmonia mais complexa condiciona a velocidade do trecho, que está no modo menor. Trata-se de uma passagem mais instável e lírica, contrastando com a quarta e última seção, que é mais animada e festiva.

A última seção vai do compasso 37 ao 46, quando a canção encerra. Nesse trecho, que é alegre, o tenor canta a melodia fazendo par com o contralto, enquanto soprano e baixo estão em contraponto. Em linhas gerais, o período assemelha-se àquele entre o compasso 19 e 28, conforme podemos observar na Figura 7.

Figura 7 - *Tetewate*, arranjo a quatro vozes, compassos 37-39.

Fonte: Edição dos pesquisadores.

2.4 Havalava

Havalava, de Faustino Chirute, foi transcrita e reelaborada pelos pesquisadores a partir de um vídeo no qual o Majescoral, um dos grupos mais importantes de Maputo, interpreta a referida canção, mais precisamente, no 5º Festival Internacional de Música de Moçambique.⁹ A peça tem 39 compassos e na gravação em destaque foi interpretada apenas pelo coro, sem acompanhamento

⁹ A gravação usada para a transcrição pode ser acessada no link: <<https://youtu.be/EXiRvebK5KA>>.

instrumental. No que tange às extensões vocais, temos: Soprano, Fá₃-Fá₄; Contralto, Dó₃-Si₃; Tenor, Dó₂-Ré₃; e Baixo, Lá₁-Sol₂.

A estrutura harmônica encontra-se em Ré menor, com pequenas passagens por Fá maior. Do ponto de vista métrico, há alternância de compassos. Por exemplo, do primeiro ao quinto, ternário simples (3/4); do sexto ao nono, binário composto (6/8); e do décimo quinto ao décimo oitavo, binário simples (2/4). O acento métrico da música varia segundo cada trecho, num tipo de hemíola, muito comum na música africana.

O texto de *Havalava* está em língua *Xichangana*, um idioma falado no Sul de Moçambique, na província de Gaza e Maputo e em parte do território da vizinha África do Sul. De forma resumida, a temática está relacionada a um casamento tradicional. Um homem vai para a casa da noiva, a fim de pedir-lhe em casamento. Lá, os pais apresentam-lhe a donzela. Após acertarem tudo, os compadres se despedem. Na ocasião, a família deseja boa viagem ao visitante, mas eles o alertam dos “fofoqueiros”, fazendo referência aos vizinhos, que gostam de falar da vida alheia, querendo saber tudo o que acontece na outra casa. Subentende-se, portanto, que a música tem caráter social, comum no cancionário moçambicano.¹⁰

Na canção *Havalava*, identificamos a técnica da pergunta-resposta. Tenores e baixos fazem a chamada, enquanto soprano e contraltos respondem a ela. Essa forma de cantar é apontada por muitos autores, dentre os quais Waterman (1971, p. 76), como um traço típico da música plurivocal africana. Isso pode ser verificado em várias passagens, conforme podemos constatar na Figura 8.

(♩ = 130)

Soprano
Ha - va - la - va hi nu - na wa ta - ti a - nga tsa - ma xi - tu - lwe - ni xak' xong'

Alto
Ha - va - la - va hi nu - na wa ta - ti a - nga tsa - ma xi - tu - lwe - ni xak' xong'

Tenor
Ha - va - la - va Ha - va - la - va hi nu - na wa ta - ti a - nga tsa - ma xi - tu - lwe - ni xak' xong'

Bass
Ha - va - la - va Ha - va - la - va hi nu - na wa ta - ti a - nga tsa - ma xi - tu - lwe - ni xak' xong'

Figura 8 - *Havalava*, compassos 1-5.

Fonte: Edição dos pesquisadores.

10 *Havalava*, hi nuna wa tate / Anga tsama xitulwini xaku xonga; / Rumelani Oh! / Rumelani vafana / Vaya teka tate; / Mina nito yimbelela / Mina nito yimbelela / Na nidunisa vale kaya, oh, ah.. / Salani na mutsaka / Ata fika mwamativa swavambe; / Mukani kalhe ntchamwani mukani, ahe... / Hi famba hi djambu la mpundzu / Mukani kalhe ntchamwani / A djambu ra managa se ranghena mina / kuta yimba nitingona ta le kaya niya ko ka / ntchanwani vata vuma vani salisa. O esposo da irmã mais velha, / sentado numa cadeira bonita, / diz para os rapazes: / – Tragam logo / a pequena, a caçula. / Por aqui, sigo cantando, / vou louvando, / e exaltando os de casa, oh, ah... / Adeus, fiquem em paz. / Mas, cuidado com os fofoqueiros. / Vão em paz, compadres, vão ahe! / Que possamos ir aos raios do alvorecer. / Vão em paz, compadres. / O sol de verão vai começar, / por isso canto essas canções, / enquanto eles se despedem. Tradução de XXXX.

A canção é *a cappella* e tem seis seções: A (1-5), B (6-9), C (15-18), D (19-22), E (22-30) e F (31-39). Ao analisarmos a interpretação do Majescoral, percebemos certos paralelismos, cruzamentos e sobreposições de vozes que, por opção nossa, não foram incorporadas ao arranjo que elaboramos. Por exemplo, no compasso 20, o acorde apresentava-se incompleto. Por questões técnicas, preferimos distribuir todas as notas, escrevendo o acorde de Ré menor completo e invertido, como ilustra a Figura 9.

Figura 9 - *Havalava*, compassos 19-20.

Fonte: Edição dos pesquisadores.

A execução de *Havalava* é acompanhada de dança, outro elemento indissociável da música do continente africano (NKETIA, 1965, p. 92). Essa movimentação coreográfica vai do compasso 15 ao 30. No trecho, o irmão mais velho solicita que os rapazes chamem a irmã mais velha, que é o foco da atenção de todos. Presume-se que a chegada da jovem seja alegre. Mais adiante, no compasso 19, temos a passagem na qual o texto diz que todos estão se despedindo, outro momento de alegria, com batucadas e assobios, razão pela qual o trecho de canto e dança se estende até esse compasso. A Figura 10 é um recorte do trecho do arranjo no qual tem início a dança acompanhada de canto e vice-versa.

Figura 10 - *Havalava*, compassos 15-18, canto e dança.

Fonte: Edição dos pesquisadores.

Por fim, segue a última seção, do compasso 31 ao 40 (Figura 11), que começa com os pares vocais soprano-tenor e contralto-baixo, cantando em terças paralelas. Todavia, algo novo aparece nesse trecho, a partir do compasso 36. Há um uníssono, que, em nossa perspectiva, pode representar a concórdia, o sucesso da missão. Isso também sugere um acordo entre as duas famílias, que estão felizes pelo encontro e pela apresentação dos futuros noivos. Na tradição africana, os núcleos familiares envolvidos em tais relacionamentos se autodenominam compadres. Isso pode ser mais ou menos concordante, dependendo das exigências entre ambos. Nesse caso, muito certamente estão juntos e felizes, afinal, tudo deu certo, motivo pelo qual cantam a melodia em uníssono (GOVE, 2022).

36

S ku - ta yim - ba ni tin - go - ma ta - le ka - ya ni - ya

A ku - ta yim - ba ni tin - go - ma ta - le ka - ya ni - ya

T ku - ta yim - ba ni tin - go - ma ta - le ka - ya ni - ya

B ku - ta yim - ba ni tin - go - ma ta - le ka - ya ni - ya

38

S ko ka ntcha-nwa ni va - le ka - ya va - ta vu - ma vi - ni sa - li - sa A

A ko ka ntcha-nwa ni va - le ka - ya va - ta vu - ma vi - ni sa - li - sa A

T ko ka ntcha-nwa ni va - le ka - ya va - ta vu - ma vi - ni sa - li - sa A

B ko ka ntcha-nwa ni va - le ka - ya va - ta vu - ma vi - ni sa - li - sa A

Figura 11 - *Havalava*, compassos 36-33.

Fonte: Edição dos pesquisadores.

3 Considerações finais

Ao longo deste estudo, discutimos sobre o processo de transcrição, reelaboração e interpretação de quatro canções polifônicas moçambicanas para coro *a cappella* e com acompanhamento. Nessa trajetória, transcrevemos, a partir de áudios disponíveis em nosso acervo, peças corais polifônicas moçambicanas; reelaboramos as canções moçambicanas, caracterizando esse processo criativo; e descrevemos as estratégias empregadas para a interpretação desse repertório, refletindo sobre os resultados obtidos.

É importante destacar que, no processo de reelaboração das canções, 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. De modo geral, ao disponibilizar esse repertório, ajudamos a divulgar a música moçambicana, ainda tão discriminada por razões econômicas, políticas, sociais, culturais e históricas. Essa talvez seja a maior contribuição da nossa pesquisa, isto é, oferecer uma literatura coral que poderá ser interpretada em qualquer parte do mundo, ampliando, assim, as possibilidades de escolha de repertório dos coros.

Percebemos que ainda há muito a ser feito para superar essa condição de invisibilidade na qual se encontra a música moçambicana. É preciso publicar antologias com os cânticos tradicionais do nosso povo, transcrevendo-os para partitura, bem como elaborar manuais de dicção, que podem ajudar na disseminação e execução de repertórios escritos nas mais variadas línguas faladas em Moçambique. 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 desmistificar 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, percebendo que cada obra exige uma abordagem própria e exclusiva, cada uma com sua verdade inexaurível.

Finalmente, esperamos que mais estudos dessa natureza sejam feitos para que as músicas moçambicanas e de outros povos ainda marginalizados, como, por exemplo, aquelas produzidas pelos(as) compositores(as) fora do eixo Sudeste do Brasil, possam ser conhecidas e cantadas além-fronteiras.

Referências

ADLER, Samuel. **The Study of Orchestration**. Nova Iorque: Norton, 1989.

BARBEITAS, F. T. Reflexões sobre a prática da transcrição: as suas relações com a interpretação na música e na poesia. **Per Musi** (UFMG), Belo Horizonte, v. 1, p. 89-97, 2000.

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

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

PEREIRA, Flavia Vieira. **As práticas de reelaboração musical**. São Paulo, 2011. Tese (Doutorado em Comunicação e Artes) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo-SP, 2011. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-24062011-104128/pt-br.php>. Acesso em: 12 nov. 2021.

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