

Canto coletivo e canto coral: um estudo sobre a música vocal moçambicana

Mauro Albino Muhera
Universidade Eduardo Mondlane –
Universidade Federal da Paraíba
mauromuhera@gmail.com

Vladimir A. P. Silva
Universidade Federal de Campina Grande –
Universidade Federal da Paraíba
vladimir.alexandro@professor.ufcg.edu.br

Resumo: O objetivo do presente artigo é caracterizar as práticas do canto coletivo e do canto coral em Moçambique. Baseado em vários estudos, tratamos da *Makwayela*, das Canções Revolucionárias e do movimento coral em Maputo, abrangendo grupos específicos, como o Majescoral, e eventos, como o Fest Coros. Abordamos, também, os princípios que norteiam a criação e execução dos repertórios tradicionais cantados polifonicamente, incluindo aqueles ligados à harmonia e à condução vocal. Os resultados apontam que o ato de cantar em conjunto, em Moçambique, antecede a era colonial e a implantação das igrejas cristãs e que o canto coletivo tem os seus elementos típicos, que se desenvolvem dentro de um contexto social. Ademais, observamos o Fest Coros e o trabalho de várias instituições públicas e privadas ajudam na massificação do canto coral no país. Por fim, concluímos que esse tipo de investigação amplia a visibilidade da prática coral moçambicana em outros contextos, expandindo as possibilidades de atuação de coros, regentes e preparadores vocais.

Palavras-chave: Moçambique, Canto Coletivo, Canto Coral, Makwayela, Canções Revolucionárias

Collective singing and choral music: a study on Mozambican vocal music

Abstract: The objective of this article is to characterize the practices of collective singing and choral music in Mozambique. Based on several studies, we deal with the *Makwayela*, the Revolutionary Songs and the choral movement in Maputo, covering specific groups, as for example the Majescoral, and specific events, such as the Fest Coros. We also approach the principles that guide the creation and execution of traditional repertoires sung polyphonically, including those linked to harmony and vocal conduction. The results indicate that the act of singing together in Mozambique predates the colonial era and the establishment of Christian churches and that collective singing has its typical elements, which develop within a social context. In addition, we observe that Fest Coros and the work of various public and private institutions help in the massification of choral singing in the country. Finally, we conclude that this type of investigation increases the visibility of Mozambican choral practice in other contexts, expanding the possibilities of performance of choirs, conductors and vocal coaches.

Keywords: Mozambic, Collective singing, Choral music, Makwayela, Revolutionary songs

Introdução

Moçambique encontra-se na região sudeste do continente africano, também conhecida como África Austral. O país, que é banhado pelo Oceano Índico e localiza-se numa região de climas subtropical e tropical marítimo (VISENTINI, 2012), tem onze províncias, que estão divididas em três grandes regiões (Norte, Centro e Sul), com uma população estimada em trinta milhões de habitantes (INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICA, 2019).

Reconhecido por ter um mosaico cultural variado, por conta da diversidade e da existência de diferentes etnias, Moçambique tem aproximadamente 22 idiomas reconhecidos, cada um relacionado a uma comunidade específica. Segundo Visentini (2012, p. 89):

Os primeiros habitantes do território moçambicano eram caçadores e coletores San, sendo substituídos no início do milênio por grupos Bantu vindos do Norte. A “descoberta” da atual região de Moçambique por parte dos portugueses deu-se em 1498, iniciando a longa presença europeia no continente africano. Portugal tentou, sem sucesso, a expansão para o interior, em busca de ouro, que foi barrada por atuais habitantes do território do Zimbábue. Novas formas de exploração econômica tiveram de ser implantadas com a expulsão dos portugueses do interior, como a captura e tráfico de escravos. É importante ressaltar que, inicialmente, esse território era considerado principalmente como entreposto, cuja exploração era secundária se comparada com o comércio com as Índias.

A invasão portuguesa começa com a chegada de Pedro da Covilhã, inicialmente na cidade de Sofala, fundada em 1505, interiorizando-se, posteriormente, por meio do Rio Zambeze. Moçambique, além de servir como entreposto comercial, ocupava um ponto estratégico, sobretudo no combate aos povos árabes, na disputa pelo mercado das Índias. Ainda que tenham chegado à África Oriental, na costa do Oceano Pacífico, na virada para o século XVI, foi somente a partir do século XVIII em que o processo de ocupação do território moçambicano passou a ser mais sistemático, especialmente por causa das ações da Inglaterra e da Alemanha no continente africano.

Nesse longo processo de dominação econômica, política e social, os colonizadores desprezaram as manifestações culturais locais, razão pela qual a música moçambicana foi subalternizada e ainda é pouco conhecida por outros povos ao redor do mundo (DUARTE; MACIE, 1980). Isso se deve, por um lado, ao fato de que, tradicionalmente, grande número de manifestações culturais estavam subordinadas às barreiras étnicas e regionais, às quais, durante longos séculos, o povo esteve submetido. A valorização da música nacional começou depois do desencadeamento da Luta Armada de Libertação Nacional, porque

somente então as manifestações artísticas passaram a exprimir as identidades do povo moçambicano, liberto das amarras da opressão e do jugo colonial português.

Nesse sentido, a música vocal, e mais particularmente o canto coletivo, tem papel relevante em Moçambique, pois está associada à vida cotidiana, apresentando crítica social e escárnio. Importa realçar que esse repertório é transmitido de geração a geração por meio da oralidade. Assim, o objetivo geral deste artigo, que é um recorte de uma pesquisa mais ampla, é caracterizar as práticas do canto coletivo e do canto coral em Moçambique, mais notadamente em Maputo. Baseado em vários estudos (CHEMANE, 2018; CUCHE, 2014; MACHACULA, 2019; COMBANE, 2021; SILAMBO, 2017; 2020; AROM, 1991), tratamos da *Makwayela*, das Canções Revolucionárias e do movimento coral na capital nacional, abrangendo grupos específicos, como o Majescoral, e eventos, como o Fest Coros, um dos mais importantes do país na categoria. Abordamos, também, os princípios que norteiam a criação e execução dos repertórios cantados polifonicamente, incluindo aqueles ligados à harmonia e à condução vocal.

De modo geral, a meta deste trabalho é ampliar o conhecimento e a visibilidade da música coral produzida em Moçambique. Há razões muito fortes para a escolha desse tema de pesquisa. Uma delas, talvez a principal, é que, ao longo do exercício das nossas atividades como regente, observamos que pouco se conhece sobre as práticas musicais moçambicanas, para além dos limites geográficos do nosso país.

Ao entrar em contato com as músicas de diferentes países, os intérpretes terão uma visão mais ampla da diversidade musical ao redor do globo. Por fim, consideramos que, ao interpretar um repertório que se apropria da linguagem musical europeia como ferramenta decolonial, ampliamos as possibilidades de atuação de coros, regentes e preparadores vocais, que passarão a cantar música em diversas línguas, incluindo as africanas.

Moçambique, um país polifônico e plurivocal

Vários foram os motivos que levaram os povos da Europa para a África. Em primeiro lugar, as nações do Velho Continente almejavam alargar seus impérios, reivindicando a posse sobre outros territórios. Essas ações imperialistas visavam à obtenção de terras satélites, aumentando o poder e o prestígio dos Estados europeus. Segundo Khapoya (2016), os avanços científicos estimularam os navegadores de Portugal e da península ibérica, que eram, de modo geral, cientistas, geógrafos e conhecedores da ciência marítima, a explorar outros horizontes. A crise que assolava a Europa no século XVI e os avanços científicos

ajudaram o Ocidente a propagar-se por novos mercados, estabelecendo práticas comerciais que seriam fundamentais para a sobrevivência da sua economia.

De igual modo, motivações religiosas também estão relacionadas à invasão da África. Nosso pensamento é fundamentado nas ideias de Mudimbe (2019, p. 86), que afirma que o Papa Alexandre VI, em sua bula *Inter Caetera* (1493), diz que é preciso “derrubar o paganismo e estabelecer a fé cristã em todas as nações bárbaras”. Além disso, completa: “de facto já havia aos reis de Portugal o direito de expropriar e escravizar eternamente maometanos, pagãos e pessoas negras em geral” (DECHAMPS, 1971 *apud* MUDIMBE, 2019, p. 86).

Como podemos observar, a expansão do cristianismo estava na base da agenda do Ocidente para explorar a África. Khapoya (2016, p. 154), ao comentar sobre o tema, diz que:

Visto que a maior parte da África seguia as suas próprias crenças religiosas tradicionais, os europeus perceberam que havia uma necessidade absoluta de proselitismo e de conversão dos africanos ao Cristianismo. Nos primeiros anos do cristianismo e também do islamismo, o trabalho evangélico era realizado através de campanhas militares. Missionários foram despachados para a África. Eles estabeleceram clínicas, escolas e centros de serviços sociais. Ensinaram as línguas europeias aos africanos, que em troca ajudaram os missionários a traduzir a Bíblia para as línguas africanas, para assim colaborar na divulgação das doutrinas cristãs.

As igrejas cristãs, portanto, foram utilizadas para banir as religiões africanas. A imposição desse modelo religioso era uma das manifestações do etnocentrismo europeu, que classificava tudo aquilo que era diferente como inferior. Segundo Khapoya (2016, p. 161), os colonizadores viam os africanos como primitivos, selvagens, razão pela qual catequizaram os povos daquele continente utilizando a Bíblia, impondo uma crença monoteísta diferente daquelas vivenciadas pelos africanos.

Em meados do século XIX, a hegemonia europeia se impôs sobre várias nações africanas, refletindo-se na dimensão política, social, cultural e ideológica. Nesse processo de colonização:

O encontro das culturas e civilizações se pautava pelo desconhecimento recíproco, pela incompreensão e, frequentemente, pela intolerância em relação a essas diferenças. A acção missionária definiu categoricamente o modelo de civilização a impor e, identificando os africanos como pagãos, introduziu a primeira classificação binária na relação com os povos colonizados: o europeu era o sujeito do processo civilizador e o africano seu objecto (CABAÇO, 2008, p. 84).

De modo geral, em seus relatórios de viagens os europeus narravam as experiências nas terras africanas, comparando-as à Europa, enfatizando as diferenças entre ambos os povos

(CABAÇO, 2008, p. 84). Assim, o processo civilizatório foi implementado no continente. As escolas eram conduzidas pelos missionários e subsidiadas, em vários níveis, pelos governantes coloniais, que percebiam que as missões os beneficiavam, já que a oferta de uma educação formal básica aos africanos possibilitava empregá-los como trabalhadores semiquilificados nos serviços burocráticos.

Tanto o sistema educacional quanto as missões evangelizadoras ensinavam que a presença europeia, na África, era redentora e beneficiaria os africanos ao tirá-los de um estado de barbarismo e selvageria. Essa ideologia pôs de lado os costumes e as tradições africanas, incluindo as danças, as manifestações culturais e linguísticas, que foram colocadas em segundo plano, conforme observa Khapoya (2016, p. 155). Esse autor diz que, quando criança, nos dias de escola colonial, “um estudante africano que fosse orgulhoso do seu nome africano e insistisse em usá-lo se arriscava a ser severamente punido ou mesmo expulso” (KHAPOYA, 1994, p. 156).

Em Moçambique, ao registrar um recém-nascido, se o nome não fosse aquele definido como padrão pelos colonos, a criança receberia um nome oficial em português, que passaria a ser utilizado em lugares formais, enquanto o nome nativo poderia ser utilizado em lugares informais, em casa, na vida cotidiana. Africanos eram açoitados nas escolas porque falavam os idiomas locais, que, àquela altura, eram chamados de “língua do cão”. Nas escolas e em lugares públicos, era proibida a comunicação nessas línguas. Somente o português deveria ser utilizado, pois era o idioma oficial. Gradual e sistematicamente, todas as práticas culturais moçambicanas foram sendo desencorajadas. Tudo o que era originário daquele povo-lugar passou a ser irrelevante.

As canções, por exemplo, eram cantadas em línguas europeias. Os instrumentos também eram alheios àquele contexto. A ideia era ter uma única cultura, a europeia – dita padrão e superior –, e desprezar as demais. Os registros escritos eram vistos como sinônimo da modernidade, enquanto as práticas da tradição oral eram vistas como defasadas. Assim, a missão era civilizatória e tinha como meta elevar o povo africano, tirando-o daquela situação de miséria.

Esses valores foram sendo inculcados ora de forma sutil ora por meio da força. Além da destruição daqueles que resistiam a tal subordinação e dos epistemicídios culturais generalizados, os europeus se apoderavam das riquezas naturais, fortalecendo suas economias, criando, nos africanos, a ilusão de que, em troca, todos seriam beneficiados com o progresso científico e tecnológico. É nessa mesma época em que o evolucionismo deu suporte às teorias eugenistas, justificadas por meio de argumentos “científicos”,

fundamentando o racismo que se expande com o objetivo de colocar a superioridade genética de certos povos (CABAÇO, 2008, p. 84).

As ideias sobre a ocupação e a partilha efetiva da África atingiram sua culminância na conferência de Berlim, na Alemanha (1884-1885), conforme comenta Silambo (2020, p. 46). Nessa ocasião, as potências imperialistas europeias debateram sobre a divisão e a exploração do continente africano. Khapoya (2016, p. 161) complementa esse pensamento, dizendo que é a partir daquele instante em que as missões civilizatórias ganharam mais força, dentre as quais destacam-se a britânica, a francesa, a portuguesa e a belga.

Para os britânicos, os povos negros e africanos eram segregados e chamados de indígenas. Os hospitais, as escolas e outras instituições sociais, por exemplo, eram organizados em função dos grupos étnicos que frequentavam esses espaços. As melhores instalações e os melhores serviços eram para os europeus. Para os colonizadores, o africano poderia estudar e trabalhar, mas sempre permaneceria sendo um indígena, um negro, um sujeito subalterno ao homem branco. Mesmo quando tinham responsabilidades, isto é, quando eram líderes em seus grupos sociais, eles não eram considerados líderes políticos, como eram os britânicos. Os ingleses apoiavam o ensino e as línguas nativas para facilitar a comunicação, pois tinham certeza de que os africanos jamais se tornariam seus semelhantes (KHAPOYA, 2016, p. 161-162).

Os franceses, da mesma forma, desprezavam os africanos, pois acreditavam que a cultura gaulesa deveria ser ensinada, para que os indígenas evoluíssem (KHAPOYA, 2016, p. 163-164). Poucos se qualificavam, de fato, para ter a nacionalidade francesa. Essa imposição era bastante difícil para um africano, devido à falta de oportunidades para frequentar as escolas francesas, aculturar-se segundo os padrões dominantes e, assim, assimilar os costumes que lhes eram tão distantes, porque essa política:

Implicava uma aceitação fundamental da sua potencial igualdade humana, mas uma total destituição da cultura africana como possuindo qualquer valor. Os africanos eram considerados como sendo um povo sem qualquer história, sem qualquer civilização merecedora desse nome, constantemente em guerra uns com os outros e afortunados por terem sido colocados em contato com os frutos da civilização francesa (CROWDER, 1962 *apud* KHAPOYA, 2016, p. 163).

Os portugueses também tinham um projeto civilizatório para os africanos. Racistas, em nenhuma hipótese acreditavam que a mistura de culturas poderia ser feita por meio do casamento interracial. Todavia, de forma contraditória, os lusitanos abusavam das mulheres moçambicanas, com as quais tinham filhos que não eram reconhecidos como portugueses. Esse tipo de união fez com que os portugueses fossem classificados como puros e impuros. Nesse modelo, conforme observa Khapoya (2016, p. 171), a população africana estava

dividida em dois grupos: os *assimilados*, que tinham basicamente a cultura portuguesa, e os *indígenas nativos*, aquela maioria de africanos que não tinha desistido de sua cultura e língua e do seu modo de vida¹.

Como já mencionado, a invasão portuguesa iniciou-se oficialmente em 1498, chefiada por Vasco da Gama. Posteriormente, eles se infiltraram no império de Mwenemutapa, por meio de vários acordos forçados e com a conivência de líderes como Mavura, que, convertido ao cristianismo, passou a defender que o seu povo fosse vassalo da nação portuguesa. Assim, a colonização se instalou em Moçambique e em todos os impérios locais, incluindo Ajaus, Marave e Gaza. Conforme observa Capela (2010, p. 21), a colonização do território dos Mwenemutapa pelos Maraves, povos que vinham do Sul do Congo, coincide com a infiltração lusitana e é um marco na história de Moçambique, pois “é no contexto de alianças para combater os Maraves que os Mutapas oferecem aos portugueses as famigeradas minas de prata, depois de ouro, cobre, ferro, chumbo e estanho” (CAPELA, 2010, p. 21). Porque não tinham armas, nem o controle territorial, os Mwenemutapas se tornaram vulneráveis, o que facilitou o domínio português.

Não obstante, a implantação do sistema político-administrativo lusitano, em Moçambique, foi difícil e conflitante, devido à força dos reinos locais, que tentavam resistir. Entre 1886 e 1916, por exemplo, as companhias do Niassa e de Moçambique exploraram os colonos de diversas formas, dominando-os sob a perspectiva econômica, política, militar e administrativa (HEDGES *et al.*, 1993, p. 1-2). Essa é a época do recrutamento forçado (*Xibalo*), do imposto de palhotas, do trabalho nas plantações e minas, em Moçambique e em outros territórios, incluindo África do Sul, Rodésia, Niassalândia e Tanganhica.

É importante observar que a tirania portuguesa deu origem a movimentos organizados de luta, dentre os quais a União Democrática Nacional de Moçambique (UDENAMO), sob a liderança de Adelino Gwambe, nos anos de 1960, a União Nacional de Moçambique Independente (UNAMI), liderada por Baltazar Chagonga, e a União Africana Nacional de Moçambique (MANU), formada por moçambicanos residentes no Quênia. O surgimento de tais núcleos rebeldes foi inspirado pela descolonização de certos territórios africanos, entre 1958 e 1960, a exemplo da luta de Julius Nyerere, em Tanganyika, e Tom Mboya, no Quênia (HEDGES *et al.*, 1993, p. 245-246).

¹ Com a derrota da Alemanha na Primeira Guerra Mundial, a Bélgica reivindicou os territórios que estavam sob a sua tutela, passando a administrar a República Democrática do Congo. Os belgas usaram a religião como veículo de dominação, por isso várias escolas missionárias foram construídas naquele país. Como já observado, todas as nações europeias que exploraram os diferentes espaços geográficos africanos utilizaram as religiões cristãs para dominar grupos étnicos e degradar o patrimônio cultural imaterial das gentes oriundas daquele continente (KHAPOYA, 2016, p. 154).

Todavia, foi em Dar-es-Salam, na Tanzânia, em 25 de junho de 1962, em que se fundiram os três movimentos nacionalistas supracitados, dando origem à Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), chefiada pelo doutor Eduardo Chivambo Mondlane, àquela época, professor universitário nos Estados Unidos da América e funcionário das Nações Unidas (ONU). A finalidade da FRELIMO era lutar pela libertação e independência de Moçambique (FRANCISCO, 2021, p. 10). O primeiro congresso da FRELIMO foi realizado entre 23 e 28 de setembro de 1962, com uma agenda voltada às estratégias para liquidar o imperialismo português em suas mais variadas manifestações. A Luta Armada de Libertação de Moçambique (1964-1874), fundada em Chai, na Província de Cabo Delgado, também teve papel relevante na independência moçambicana.

Finalmente, Moçambique só declarou sua independência em 25 de junho de 1975, no Estádio da Machava, pelo primeiro presidente Samora Moises Machel (DUARTE; FIGUEIREDO, 2020, p. 14). Em setembro do mesmo ano, foram assinados os acordos de Lusaca, na Zâmbia, entre os governos de Portugal e de Moçambique, documentos que reconhecem formalmente o direito do povo moçambicano à independência e que estabelecem os termos da transferência de poderes. Depois de tal conquista, o povo moçambicano enfrentou vários desafios, pois

A tentativa da construção do novo modelo de Estado, igualmente com o intuito de buscar o homem novo de acordo com os ideais do marxismo leninismo, acarretou profundas divergências internas no próprio país, outrora já acentuadas pelo colonialismo (DUARTE; FIGUEIREDO, 2020, p. 14).

O presidente Samora Machel, com o apoio do bloco socialista da União Soviética, nacionalizou a saúde, a educação e a justiça. Criou, também, a Administração do Parque Imobiliário do Estado (APIE), socializou os campos agrícolas, criou as aldeias comunais e as cooperativas. Essas políticas eram, até certo ponto, uma imposição àquilo que havia sido acordado pelo presidente Mondlane, na luta pela conquista da independência. De acordo com Masseko (2019), a ideia básica da revolução, isto é, de “formar o homem novo livre da superstição”, foi mal interpretada pelos demais membros da agremiação, razão pela qual os conflitos internos deram origem à Resistência Nacional Moçambicana (RENAMO). A ala dos dissidentes recebeu o apoio do governo racista de Ian Smith, da Rodésia, para que, adotada pelas forças de segurança da África do Sul, destruíssem a FRELIMO.

Esta guerra civil, iniciada em 1977, apenas dois anos após a independência, durou até 1992, quando foram assinados os Acordos Gerais de Paz. Esse conflito armado foi devastador. Várias instalações foram destruídas e muitas zonas de origem da população

foram abandonadas, em nome da implantação da democracia por parte da RENAMO, conforme observa Masseko (2019, p. 2).

Nesse contexto, Samora Machel faleceu num acidente aéreo, na zona de Mbuzini, na República da África Sul, quando regressava de uma reunião na Zâmbia com 134 dos seus colaboradores. Depois dessa tragédia, Joaquim Chissano assumiu a presidência interinamente até que fossem realizadas as primeiras eleições democráticas em Moçambique, em 1994. Com esse novo panorama, houve a volta de moçambicanos exilados em países vizinhos e o repatriamento da população.

Moçambique conquistou a sua soberania e não é mais um país dominado, muito embora existam conflitos internos, sobretudo na província do Norte, em Cabo Delgado, desde 2017. No geral, há um crescimento notável em várias áreas sociais. Ademais, as eleições são multipartidárias, o que viabiliza a existência de eleições democráticas. Também há liberdade de expressão, liberdade de imprensa e liberdade religiosa, o que permite a existência de debates diversos sobre novos rumos para o desenvolvimento do país. Em termos de arte e cultura, há um grande esforço para resgatar práticas tradicionais invisibilizadas durante os severos séculos da colonização e da opressão colonial portuguesa.

A Música em Moçambique

O canto coletivo como prática social

Falar das características culturais de Moçambique é bastante complexo, visto que a divisão territorial atual do país, ou mesmo da África, obedece aos interesses políticos exploratórios orquestrados na Conferência de Berlim na Alemanha, conforme já discutido. Por isso, algumas danças e alguns instrumentos tradicionais são encontrados em outros países vizinhos, pois as etnias e os grupos tribais foram forçados a seguir barreiras físicas e político-territoriais, de acordo com os interesses hegemônicos e imperialistas europeus (SILAMBO, 2020, p. 46).

Muito embora o processo de colonização tenha sido devastador, houve resistência entre povos com tradições díspares, que formam o mosaico cultural moçambicano. As populações que vivem no litoral, por exemplo, diferenciam-se daqueles que se localizam no interior do país. Há povos que combinam a atividade do pastoreio com a agricultura, enquanto outros são caçadores. A maioria dessas comunidades também se dedica 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 distinguem-se umas das outras. Isso ocorre não apenas nas suas instituições

sociais e políticas, mas também na cultura material e nas artes, que constituem a herança de um Moçambique moderno (MARNEY, 1980, p. 3-4).

As distinções entre as práticas musicais 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. Destacamos, ainda, a influência da cultura árabe 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 (MARNEY, 1980, p. 5).

A música na região Norte é hexa e heptatônica, às vezes monofônica; há outras com harmonias em quartas e quintas paralelas e o uso de colorações vocais influenciadas pelos árabes (TRACEY, 2001, p. 3). A zona Central de Moçambique é fortemente influenciada pela cultura zimbabuana. Lá, predominam os instrumentos de cordas, os xilofones complexos, como, por exemplo, a *varimba* ou *valimba* dos Senas. Nesse espaço, segundo Silambo (2017, p. 2), destacam-se a língua *shona* e a *mbira*, em Manica. Na região Sul, há predominância dos instrumentos de arco, tais como o *xizambi* e o *xitende*, bem como muitos instrumentos de cordas percutidas e friccionadas, incluindo guitarras.

Segundo Arom (1991), no continente africano, a música é um meio de comunicação. Nesse 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, 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 e distante do seu contexto original, ela perde a 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 o período colonial, como é possível observar em várias comunidades (Ijsha-Yoruba, Nigéria; Nguu, Tanzânia; Zulu, Xkosa e Swazis, África do Sul). Essas práticas musicais estão associadas à forma típica de viver em grupo 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 observado, obedece à organização dos grupos étnicos que compõem cada nação (BEER; SHITANDI, 2012, p. 242).

Na concepção de Silambo (2020, p. 45), a maioria dos gêneros musicais africanos é composta por dança, instrumentos, voz, corpo e intenção. Nesse 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 atuação e podem ser executados por mais de uma pessoa simultaneamente, geralmente as mulheres. Conforme destaca Nketia (1965, p. 92), 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.

Desconsiderar esses elementos é, em certa medida, descaracterizar tais práticas musicais, que perdem suas propriedades constitutivas, pois estão intrinsecamente ligadas, resultando em uma complexidade rítmica, melódica, harmônica e coreográfica desse repertório. No que diz respeito à música vocal, é comum a técnica da pergunta-e-resposta (*Call and Response*). Após entoar a sua parte, uma espécie de líder-solista é respondido pelo coro. A improvisação é característica nesse tipo de atividade. Em Moçambique, esse conhecimento-prática é transmitido oralmente, e a sua aprendizagem é feita em espaços não-formais, onde não existe a figura institucionalizada do(a) “professor(a) de música” ou do(a) “regente”.

Portanto, o canto coletivo, seja a uma ou 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, desse 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 *kutwananisa*. Para esse 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 [palestra realizada no dia 22 de abril de 2021 pela plataforma YouTube]).

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

As expressões *wunanga* e *wucenje*, palavras de origem *xichangana* e *citshwa*, 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 equilíbrio entre as partes, usam-se os termos *kudhloha*, *makanyi* e *kudiyzoza*. As duas primeiras expressões são de origem *xichangana*; a última, *citshwa*. De modo geral, as palavras caracterizam a inexistência de harmonia entre os elementos em sua totalidade.

Essa diferenciação reitera aquilo sobre o qual já discutimos, isto é, uma percepção da música e da *performance* em termos holísticos. A liberdade criativa não significa que os sujeitos 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.

No canto coletivo, não existe a figura do maestro, como na perspectiva ocidental. A pessoa que rege assume várias funções, podendo ser arranjador, maestro, compositor, fabricante do instrumento, coreógrafo e líder do grupo. A este, atribui-se um nome típico, *txaimeni-murhangeli*, nas línguas *xichangana* e *citshwa*. A palavra correspondente mais próxima, em português, pode ser “mestre”. Este indivíduo tem múltiplas funções, e a sua autoridade tem sido normalmente outorgada pela linhagem familiar, porque essas práticas são feitas encabeçadas por tais núcleos sociais, que incluem esposas, filhos e sobrinhos. Como todos eles fazem parte do mesmo agrupamento, envolvendo-se nas atividades desde cedo, quando o *txaimeni-murhangeli* envelhece ou morre, um dos seus filhos assume esse papel. Por mais que o *txaimeni* não tenha formação acadêmica, ele sabe estabelecer as bases da sua prática, dividindo vozes, estimulando a livre criação vocal nos seus cantores, orientando a coreografia, entre outras funções. Ao comentar sobre o tema, Mukhavele (2021) diz que as pessoas que cantam em grupo e de forma polifônica têm

a noção de *kukekela* (solar), *kuhlamula* (responder), *kudondoza* (fazer o grave), quando sai de *kuhlamula* e vai fazer o *kukekela*, funções dentro do canto coletivo. Isso acontece naturalmente, bastando a pessoa ter a capacidade de saltar e fazer um outro registro quando bem lhe apetecer. As vozes podem se cruzar e se sobrepor normalmente. (MUKHAVELE, 2021 [entrevista realizada no dia 26 de julho de 2021]).

O canto coral como ferramenta de luta política

A *makwayela* é uma prática de canto coral muito comum no Sul do país, na Província de Maputo, que se disseminou até às províncias de Tete, Nampula, Pemba, na Província de Cabo Delgado, no Norte do país, tornando-se um símbolo nacional. Essa dança, que pode ser originária da manifestação musical *marabi*, da África do Sul, segundo Carvalho (1999), provavelmente surgiu na região de Johannesburgo, nas primeiras décadas do século XX, sendo praticada pelo proletariado daquele país. Esse mesmo autor diz que os moçambicanos, que trabalhavam como mineiros em solo sul-africano, trouxeram-na para Moçambique, onde passou a ser chamada de *makwayela* (CARVALHO, 1999, p. 168).

Tanto na África do Sul quanto em Moçambique, a *makwayela* foi usada como forma de protesto. Primeiramente, contra o *apartheid*. Depois, em Moçambique, no combate ao sistema opressivo português, motivo pelo qual foi reprimida pelos governantes (CARVALHO, 1999, p. 166). Os dirigentes da FRELIMO estimulavam essa forma de prática musical, razão pela qual a *makwayela* passou a ocupar um lugar privilegiado em sessões dessa organização político-partidária. Para Carvalho (1999, p. 166),

O primeiro presidente de Moçambique independente, Samora Moises Machel, fora membro de um conjunto de *makwayela*, em Xilembene, na Província de Gaza, sua terra natal. Comumente, essa forma de manifestação artística era apresentada em reuniões

do partido, sessões de comícios populares, cerimônias oficiais, contando com a participação dos próprios membros da FRELIMO, o que fez com que boa parte dos seus temas estivessem ligados à ideologia desse grupo.

Esta forma de canto coral dispensa qualquer tipo de criação individual, pois dá primazia à criação coletiva, que, conforme discutido, é o cerne do *modus vivendi* das sociedades africanas. Sob o ponto de vista da sua estrutura musical, apresenta harmonia a quatro partes. Modernamente, a *makwayela* é uma simbiose entre o mundo ocidental e a música tradicional africana. Em Maputo, de acordo com Carvalho (1999), organizava-se em quatro grupos, a saber: a) Grupos das Localidades, b) Grupos dos Bairros; c) Grupos das Empresas; e d) Grupos das Igrejas.

O Grupo das Localidades era composto por mineiros, que, depois de voltar à Moçambique, por ocasião das férias laborais nas minas de Transvaal, praticavam essa *performance* (CARVALHO, 1999, p. 170). Eles se reuniam com a vizinhança e ensinavam aos mais novos as competências de criatividade e de liderança para que as atividades pudessem ter continuidade, quando eles regressassem para as minas sul-africanas. Desse conjunto, faziam parte a família do líder do grupo, seus filhos, irmãos e sobrinhos. Eram eles que asseguravam a permanência do conjunto, cujas apresentações eram feitas em cerimônias especiais, casamentos e concursos entre as aldeias. Destacamos que, em alguns casos, esses grupos tinham uma ligação com as missões protestantes, que estimulavam a execução da *makwayela* nos seus centros de formação. Tais conjuntos entraram em colapso devido à eclosão da guerra pela libertação de Moçambique, quando vários membros das localidades ficaram dispersos, impossibilitando os ensaios e a congregação dos integrantes para as apresentações.

Os Grupos dos Bairros eclodiram por volta dos anos 1940, quando boa parte da população abandonou suas terras devido aos conflitos armados, imigrando para Lourenço Marques, atual Maputo. Assim, começavam a proliferar os conjuntos de *makwayela* formados por pessoas que viviam em bairros circunvizinhos, de outras províncias e até de distritos da mesma região. Os ensaios desses grupos comumente ocorriam no quintal da casa de um dos membros fundadores, que enfrentaram vários desafios por causa das leis vigentes, que proibiam todas as apresentações musicais, danças e reuniões noturnas.

Os portugueses eram contra a prática de *makwayela* porque ela congregava muitas pessoas, o que era considerado perigoso, pois eles temiam que, no futuro, o povo pudesse rebelar-se contra os colonizadores. Por essa razão, os ensaios noturnos passaram a ser considerados ilegais. Qualquer pessoa que desobedecesse, poderia ser submetida a castigos severos, que iam desde a detenção até o trabalho forçado. Assim,

Nos anos de 1940, um sistema bloqueador teria sido instalado para impor regras que proibam a população de Lourenço Marques para qualquer tipo de aglomeração e barulho depois das 9 horas da noite pelos grupos desta prática musical, o que significa que os trabalhadores das empresas e domésticos não poderiam ensaiar no serviço e depois, também não eram permitidos, mesmo em passar esta atividade para um outro dia numa outra hora (CARVALHO, 1999, p. 173).

Apesar da repressão, alguns colonos permitiam competições de grupos de *makwayela* nos seus quintais, frequentemente aos domingos à noite, em ocasiões específicas. Depois da independência, os grupos passaram a ter liberdade total para ensaiar e apresentar-se, momentos nos quais havia uma espécie de bilheteria, e as pessoas pagavam para assistir. Bebidas alcoólicas eram vendidas. De certo modo, tais espaços passaram a ser vistos com cautela, pois, ocasionalmente, o patrimônio público e privado era depreciado, motivo pelo qual se proibiu essa atividade nos quintais.

Já os Grupos das Empresas eram compostos por funcionários públicos. Depois da independência, assistiu-se à nacionalização de fábricas e empresas, seguindo os novos protocolos governamentais, nos quais os administradores de tais organizações encorajavam a prática de *makwayela* nos locais de trabalho. Em síntese, os empregados deveriam aproveitar as horas de intervalo para a realização de ensaios, enquanto os empregadores deveriam garantir o transporte aos lugares de apresentação, bem como a indumentária dos coristas. Em muitos casos, os líderes dos grupos não tinham vínculo trabalhista com as organizações. O contrato era exclusivo, somente para ensaiar e dirigir o conjunto. Esses grupos atuavam nos eventos da empresa e, às vezes, representavam a entidade em atividades coletivas. Contudo, os Grupos das Empresas também tiveram seus desafios. O primeiro foi em 1988, pois, de acordo com Carvalho (1999, p. 175),

Uma das grandes mudanças foi com a implementação do Programa da Recuperação Econômica, que visava à maximização da produção por parte das empresas. Este pacote incluía a suspensão de todas as atividades que não contribuíam para a produtividade. Assim, o uso do intervalo para ensaios, a contratação de um líder para o grupo, a confecção da indumentária, entre outras verbas que as empresas deveriam investir, foram imediatamente suspensas, instando os funcionários a focalizarem no trabalho. Por essa razão, vários grupos não sobreviveram após tais reformas, resultando no declínio dos grupos em tais espaços.

Por fim, os Grupos das Igrejas estabeleceram-se nos últimos anos, em função da independência e dos princípios trazidos pela FRELIMO. Esses conjuntos foram criados com o intuito de realizar apresentações litúrgicas em espaços religiosos, adotando práticas usadas nas religiões sul-africanas. Este é o caso da igreja Velhos Apóstolos, na qual há frequentes apresentações de *makwayela*. Fundamentalmente, não existem critérios claros

indicando a dinâmica da organização desses agrupamentos nestes espaços. Muito embora a *makwayela* seja praticada por homens, nota-se que, em alguns casos, as apresentações também incluem a participação das mulheres.²

De modo geral, as canções revolucionárias moçambicanas desempenharam um papel relevante na luta contra a ditadura portuguesa, bem como na valorização da cultura nacional.³ Depois da criação da FRELIMO, proliferaram as canções de resistência, sobretudo nos confrontos ao Norte de Moçambique, epicentro de toda a luta (ISRAEL, 2010, p. 4).

No que tange à melodia e à harmonia, estas canções apresentavam influências da música cristã, pelo fato de os músicos terem recebido uma formação nas Missões Protestantes. Desse modo, levaram consigo as habilidades musicais adquiridas durante o contato com o colonizador e adequaram-nas à realidade daquele momento de conflito. Assim, foram compostas canções, hinos coletivos e marchas. Algumas dessas peças falam da FRELIMO e apresentam uma estrutura musical com frases repetitivas, ritmos sincopados, pergunta e resposta. Para Israel (2010, p. 7),

Os compositores da época eram também influenciados pelas ideologias nacionalistas. Jorge Zaqueu Nhassemu, por exemplo, foi um dos quatro grandes maestros e compositores dos hinos da FRELIMO. Educado no Colégio das Missões, compôs a primeira canção política, intitulada *Frelimo Avante na Guerra*.

Essas canções, cantadas nos campos de batalha, tinham textos em idiomas de países vizinhos, como o *kiswahili*, uma das línguas faladas na Tanzânia. Por vezes, a pronúncia era distorcida, tanto para acomodar os sentimentos quanto para estabelecer ligações simbólicas, pois eram cantadas durante a limpeza das zonas libertas. Durante a noite, nas aldeias comunais, as populações sentavam-se ao redor da lareira para dançar, cantar e celebrar, como era prática antes da invasão portuguesa em Moçambique. Corais e agrupamentos de guitarra, formados por soldados, floresciam nos palcos de *Naxingweya*, lado a lado com a dança popular. Os conjuntos instrumentais eram influenciados por estilos

² O documentário *Makwayela em República Popular de Moçambique*, de Jean Rouch, uma produção de 1977 do Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), é uma excelente fonte de estudo sobre o tema. O material está disponível no YouTube (<https://youtu.be/SxGa25BSRbA>).

³ A resistência contra a opressão colonial portuguesa em Moçambique deu-se em diversas áreas. A literatura e as artes foram amplamente usadas nessa frente de batalha, sobretudo como é possível constatar no trabalho de escritores e escritoras como Noêmia de Souza, José Craveirinha, Marcelino dos Santos, Armando Emilio Guebuza, entre outros, que, em seus poemas e narrativas, protestavam abertamente contra o regime vigente. Segundo Lima (2015), esta é a chamada fase da Poesia de Combate, ou mesmo do Realismo, na literatura moçambicana, fase na qual “a Poesia de Combate busca externar a ideia de que o uso de versos tem como característica basilar a necessidade de elaborar produções que tragam uma linguagem engajada com ideias militantes” (LIMA, 2015, p. 11). Depois da independência, outros nomes no universo literário se destacam, dentre os quais Calene da Silva, Ungulane Baka Khosa, Paulina Chiziane, Mia Couto e Eduardo White.

congoleses e tanzanianos, tocando rumba e *jazz*. Líderes influentes da FRELIMO também integravam esses agrupamentos (ISRAEL, 2010, p. 16).

As canções eram diversificadas e interpretadas por coros de vozes iguais (SSAA ou TTBB) e mistos (SATB), *a cappella*, com instrumentos ou simplesmente acompanhadas por palmas. Frequentemente, o presidente Samora Machel usava essas canções e hinos em seus comícios, antes e depois da sua preleção. O povo já as conhecia, e porque já sabia que o presidente poderia cantá-las, ouvia atentamente à sua chamada, respondendo-o com entusiasmo. O país precisava superar desafios internos, e a força das canções exercia papel importante nesse processo de reconstrução da nação.⁴

Com a criação oficial do destacamento feminino em 1966, pode-se dizer que Josina Machel, filiada à FRELIMO em 1965, deu um contributo relevante, pois, algumas das canções revolucionárias foram feitas para incentivar e encorajar a mulher moçambicana a se envolver e a se engajar na Luta Armada de Libertação Nacional (SANTANA, 2009, p. 73).

A organização do movimento coral na cidade de Maputo

O canto coral em Moçambique é uma atividade presente em múltiplos contextos sociais. Por um lado, identificam-se grupos que mantêm as práticas da tradição oral, aprendendo e transmitindo seus repertórios sem o uso da partitura, e outros que executam uma literatura musical baseada em documentos escritos. Na capital, os grupos que mais se destacam são: o Coral da Polícia Municipal da Cidade de Maputo; o Coro de Câmara da Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane; o Coral dos Trabalhadores do Transporte Público de Maputo (vulgo *Makwayela* dos TPM); o Coral da Escola Secundária Hlanguene; o Coral Xikitsi, do projeto de formação de músicos jovens fundado pela atual ministra de Cultura e Turismo, Eldevina Materula; o Majescoral Coral; e o Edilto's Choir. Há ainda os conjuntos ecumênicos, por exemplo, o Coral Tchatchu, o Coral Wunanga e o Coral Avante, e os grupos ligados às igrejas, dentre eles o Coral Maranata, Moz Dreamers, Robert Gray, Castelo Forte, entre outros.

No que concerne ao repertório, os coros institucionais cantam uma literatura que abarca a música plurivocal moçambicana, africana e música sacra, de modo geral, dependendo das ocasiões. Observamos que esses coros, na sua maioria, têm interpretado repertório de música erudita de tradição europeia, como é o caso do Coro de Câmara da Universidade

⁴ Várias canções revolucionárias foram gravadas e estão disponíveis no YouTube (<https://youtu.be/oNJMsM62Xs0>). Como exemplo, citamos 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.

Eduardo Mondlane, do Coral Xikitsi e do Majescoral. Os coros infanto-juvenis escolares cantam peças com temáticas educativas e sociais, explorando os cancioneiros locais.

Por outro lado, os corais ligados às igrejas cristãs têm interpretado peças baseadas nas escrituras bíblicas, tendo em vista que a finalidade dos grupos é o serviço litúrgico. Em algumas denominações, os coros religiosos aprendem o repertório usando a *Tonic Sol-Fa*. O uso dos hinários, com músicas europeias e norte-americanas traduzidas para as línguas locais, também é comum. Além de ler as versões contidas em tais antologias, alguns maestros fazem arranjos sobre o repertório. Destacam-se, ainda, os coros das igrejas pentecostais, que priorizam o repertório *gospel* estadunidense e aquele que funde ritmos e estilos urbanos, revelando influência sul-africana. Ocasionalmente, esses grupos cantam em língua zulu, originária da África do Sul, inglês e nos idiomas moçambicanos.

Segundo Beer e Shitandi (2012, p. 244), num outro âmbito, verifica-se a harmonização das melodias africanas ao modelo estilístico da música europeia, gerando uma combinação entre as sonoridades locais e as línguas do ocidente. As criações originais, adaptações e arranjos baseados em material nativo são frequentes, como podemos atestar nas missas *Maleng*, *Centenária*, *Luba* e *Kenya*, que foram escritas, respectivamente, por Anthon Okelo (Uganda), Samuel Ochieng' Mak'Okeyo (Quênia), Padre Guido Haazen (Bélgica) e Paul Bassler (Estados Unidos). Esses compositores basearam-se nas tradições dos países supracitados em suas peças, empregando técnicas composicionais distintas. Em Moçambique, por exemplo, o arranjador e pianista Onésimo Muiambo harmonizou melodias moçambicanas para quatro vozes a cappella, utilizando os modelos europeus (MUIAMBO, 2017, p. 77).

Sob o ponto de vista didático-pedagógico, é importante destacar que a única instituição de ensino do país que, até então, trabalha com a formação musical, no âmbito superior, é a Universidade Eduardo Mondlane, que oferece um curso de Licenciatura em Música. Por essa razão, muitos dos regentes em atuação não têm uma formação específica em Regência.

Além de preparar o coro, os profissionais, predominantemente homens, desenvolvem habilidades como arranjadores e tocam violão ou teclado. Nos ensaios, chegam com uma obra em mente, que vai sendo apresentada gradualmente. Primeiro, tocam e cantam a voz principal, enquanto as outras partes vão harmonizando. Essa prática, baseada na oralidade, revela que os modelos são suscetíveis a mudanças constantes em cada ensaio ou com a vinda de um outro maestro. É isso o que acontece com vários coros de Maputo, que não usam a partitura para registrar suas práticas musicais. Todo o processo de ensino aprendizagem é conduzido empiricamente, pois a meta é cantar e interagir socialmente.

Goetze (2020), ao comentar sobre o tema, diz que isso é muito comum no continente africano. Ademais, diz que

Canções tradicionais de diversas culturas são passadas de geração a geração de forma oral através dos cantores que as reproduzem por meio da memorização, o que faz com que a mesma canção tenha muitas versões. Mesmo que eles repitam as canções, elas não deixarão de ser modificadas e tomar novas versões (GOETZE, 2020, p. 322).

Assim, embora alguns grupos cantem por meio da memorização, outros associam o processo de aprendizagem do repertório à teoria e ao solfejo, fato mais comum em ambientes acadêmicos, nos quais a atividade musical é ensinada sistematicamente. Em tais espaços, esses coros contam com o suporte de um pianista correpetidor e interpretam peças sem e com acompanhamento, que pode incluir uma orquestra de câmara, por exemplo. Nesse caso, o ensaio é compreendido como momento de aprendizagem, como processo educativo, e a conjugação entre teoria e prática permite a construção de conhecimentos significativos (FIGUEIREDO, 1990).

A Associação Majescoral

Um dos grupos mais conhecidos da capital moçambicana é o Majescoral Coral, que é

Uma associação para pesquisa e divulgação da música e ritmos moçambicanos. Trata-se de um grupo coral dotado de personalidade jurídica, de natureza social e sem fins lucrativos. Foi fundada em 1994 pelo Maestro Faustino António Chirute, um dos poucos Africanos formados em regência de orquestras na ex-URSS. Desde a sua criação, o grupo interpreta ritmos diversificados passando pela música clássica, jazz, tradicional bem como contemporânea (MAJESCORAL, 2021).

Conforme definido em seu estatuto, a Majescoral foi criada com o objetivo de apoiar a promoção e o desenvolvimento da música tradicional moçambicana. Para tanto, propõe-se a desenvolver as seguintes atividades:

- a) Pesquisar e divulgar música e ritmos tradicionais nacionais;
- b) Produzir música coral e pôr ao consumo público nacional e internacional;
- c) Produzir espectáculos públicos e divulgá-los;
- d) Criar centros de treinamento em música coral e outros afins;
- e) Apoiar os seus membros a melhorar os níveis de vida.

Parágrafo único. Uma vez integrada no lote de pessoas singulares e colectivas, interpretando vários ritmos e tipos de música, a Majescoral poderá, sempre que for necessário, interpretar também a música clássica, jazz e espiritual (BOLETIM DA REPÚBLICA, [14 de maio de] 2007).

A associação já nasceu com uma visão ampla, incluindo, além do repertório da tradição eurocêntrica, outros de diferentes períodos, estilos e autores, assim como as músicas de

Moçambique. Por essa razão, na lista de obras interpretadas pelo coro constam *Carmina Burana* (Carl Orff), *Carmen* (Georges Bizet), *Messiah* (G. F. Handel), *Misa Criolla* (Ariel Ramirez), *Requiem* (W. A. Mozart), a gravação do Hino Nacional de Moçambique e dos álbuns *Portrait* (Jimmy Dlodlu), *Nkuvu* (Stewart Sukuma) e obras de autoria do próprio grupo.

O Majescoral tem participado frequentemente de festivais, incluindo o Festival Internacional de Jazz, em Matola (2007), e o Festival Internacional de Música, em Maputo (2009). A Figura 1 é uma foto do Majescoral durante uma *performance* pública. Como é possível observar, as mulheres vestem blusas vermelhas e, na parte inferior, amarram a *capulana*, um traje tipicamente africano – o uso desse tecido é um símbolo de representação do poder no Império Mwenemutapa, entre os séculos XV e XVIII, estando especialmente autorizado para o *Mambo* (Rei) e para as suas três esposas, como forma de ostentação e tradição. A *capulana* é usada de diferentes formas, em Moçambique. As mulheres, por exemplo, usam-na no seu dia a dia e, principalmente, em cerimônias como funerais, cultos religiosos, casamentos e rituais de iniciação, entre outros eventos de importância social.

Fig. 1. Majescoral em trajes típicos.



Fonte: <<http://www.kulungwana.org.mz/eng/Gallery/2011/VII-International-Music-Festival/Majescoral-2>>.

Atualmente, os homens empregam-na para fazer camisas e, em muitos casos, os retalhos de *capulana* são usados para acrescentar detalhes nessas peças do vestuário, como forma de combinar com as vestimentas da esposa e dos filhos. Ela também é comumente usada

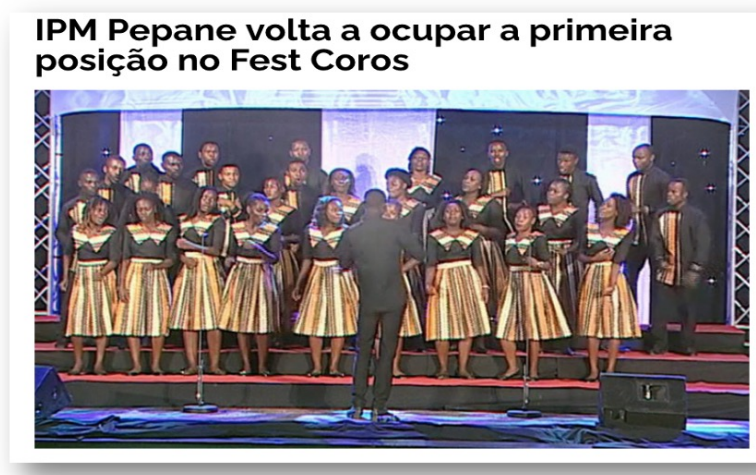
como uniforme de vários grupos corais, como na Figura 1, na qual as mulheres do Majescoral estão trajando uma capulana.⁵

Em 2010, o grupo dedicou-se à montagem do *Requiem* (W. A. Mozart). Pela primeira vez, na história do país, essa obra foi interpretada. O programa do concerto foi dividido em duas partes. Na primeira, temas moçambicanos; na segunda, Mozart. Além da capital, o Majescoral apresentou-se na zona rural, com o objetivo de massificar o canto no seio de tais comunidades, ampliando o contato da população com repertórios desconhecidos, usando o concerto como forma de sensibilização à preservação do meio ambiente, exibindo, no palco, a beleza da música tradicional de nosso país (MAJESCORAL, 2021).

Fest Coros

Um dos maiores eventos corais moçambicanos é o Fest Coros, que foi criado pela Soico Televisão (STV), em 2006, ano em que se assinalou a sua primeira edição. Esse concurso congrega vários coros, *a cappella* e com acompanhamento, com o objetivo de estimulá-los a desenvolver trabalhos de qualidade, envolvendo a comunidade como um todo. Há uma premiação em dinheiro, que é distribuída ao final do concurso para os três primeiros colocados. Na primeira edição da competição, o grupo Coral Maranata foi o vencedor.⁶

Figura 2 - Notícia sobre o Fest Coros no jornal O País.



Fonte: <<https://www.opais.co.mz/ipm-pepane-volta-a-ocupar-a-primeira-posicao-no-fest-coros/>>.

⁵ Paulina Chiziane, considerada a primeira mulher moçambicana a publicar um livro, em seu romance *Niketche: uma história de poligamia*, assim fala sobre a capulana: “mulher, leva sempre contigo a capulana, para ser a tua coberta em caso de sol. Para ser a tua mortalha, caso encontres a morte. Para cobrir o teu leito, caso encontres o amor. Para cobrir o rosto, em caso de vergonha. Para cobrir o nu, caso percas a tua roupa, e esconder a tua vergonha aos olhos do mundo. Vim para uma festinha de aniversário e acabei no leito do amor proibido. Não trouxe a minha capulana. Como irei enxugar estas lágrimas, esta vergonha?” (CHIZIANE, 2002, p. 72).

⁶ O Coral Maranata é um grupo da Igreja Adventista do Sétimo Dia, da cidade de Maputo. Constituído por cerca de setenta vozes, foi fundado em 2005, tendo como diretor musical o maestro Enoque Senda, contando com a colaboração de André Zunguze e o departamento regional da Juventude da Missão Sul da IASD.

O júri é constituído por três pessoas, que avaliam a *performance* dos grupos e apresentam comentários técnicos. Nos últimos anos, a indumentária dos conjuntos tem sido avaliada, e o voto popular passou a ser contabilizado. A população participa votando por meio de mensagem telefônica, que tem um custo. Assim, o grupo que arrecadar mais votos fica na primeira posição em cada gala. Uma baixa votação pode prejudicar o coro, eliminando-o do concurso. Isso significa que um grupo pode ser bom, mas a quantidade de votos que recebe é decisiva, porque a participação da plateia tem um peso considerável. O evento tem grande visibilidade em Maputo e repercute na imprensa local, conforme podemos ver na Figura 2, estampada no jornal *O País*.

A reportagem do jornal *O País* descreve, em detalhes, o que aconteceu na edição de 2018, conforme transcrito a seguir:

Os 19 grupos que disputam o prémio máximo de 250 meticais na IX Edição do Fest Coros subiram, este domingo, ao palco do então Cinema 700, actual Auditório Municipal Carlos Tembe, na autarquia da Matola, com o objectivo de arrancar a nota máxima de cada membro de júri e de convencer o público a votar cada vez mais, a ter em conta que faltam poucas galas para a grande final que terá lugar no dia 10 de Junho próximo. No final da quinta gala, o Grupo Coral IPM Pepane foi anunciado como sendo aquele que teve mais votos durante a semana, depois de ter conseguido a mesma posição na quarta gala. Na segunda posição ficou o coral LENMED Hospital Privado de Maputo, na terceira o coral EMTPM, o coral Ebenezer ocupou a quarta posição e o quinto lugar foi ocupado pelo coral Wunanga. Por insuficiência de votos foram eliminados três grupos corais, nomeadamente: o Coral Pedra Preciosa, Coral Vozes Celestiais e Coral Associação Cultural Juventude Unida. Seguem para a sexta gala 16 grupos a saber: IPM Pepane, LENMED Hospital Privado, EMTPM, Ebenezer, Wunanga, Madjaha Ya Kutsaka, Betsaide, Hush, Angels of Lakayeroi, Tchivirika ÁFRICA, Assembleia de Deus Internacional, United Voices, Soul N Melody, Branch of Jesus, Prace Machava Bunhiça e Evangelho. O corpo de júri, quer do canto coral e dança, quer da indumentária, elogiou os grupos pelo esforço desenvolvido para cada gala, mas não deixou de recomendá-los mais trabalho uma vez que será mais exigente nas restantes galas (O PAÍS, [20 de maio de] 2018).

As informações apresentadas nessa matéria reiteram aquilo que já descrevemos, isto é, a necessidade da participação popular, a premiação em meticais e o trabalho do júri. O coral Robert Gray, por exemplo, é um grupo ecumênico da cidade de Maputo e foi fundado por Nandove Matsinhe (maestro), Onésia Muholove e Reginaldo Nhantumbo. Sua abordagem estilística composicional contemporânea – misturando ritmos africanos com o *jazz* e o *funk*, associada às mensagens sacras e sociais – fez com que o grupo ganhasse o Fest Coros em duas ocasiões, isto é, em 2013, na terceira posição, e, em 2017, em primeiro lugar (MATSINHE, 2021).

Ainda sobre o Fest Coros, a escolha do repertório é livre. Observamos que, desde a primeira edição, há um equilíbrio entre o sacro e o secular. Em alguns casos, os grupos cantam músicas com temáticas ligadas às campanhas sanitárias, conscientizando a população sobre doenças sexualmente transmissíveis, como o HIV/AIDS, sobre a malária e a cólera, bem como sobre outros temas de âmbito social e moral, a exemplo da boa convivência, o amor, a traição, o ódio, a criminalidade e outros males que afetam a sociedade. O repertório, nos últimos anos, tem contemplado arranjos da música popular moçambicana, a prática plurivocal e a inclusão da comunidade da religião maometana.

O Grito de Mueda

Na África, de modo geral, a produção operística também encontra espaço e combina os elementos locais com os modelos europeus. As produções empregam múltiplas linguagens artísticas, mesclando dança, drama, poesia e artes visuais, como *Ushaka* e *Princess Magogo*, de Mzilikazi Khumalo, espetáculos que ganharam projeção internacional (BEER; SHITANDI, 2012, p. 245). Em Moçambique, merece destaque o espetáculo *O Grito de Mueda*, uma ação dramatúrgica-musical que narra a trajetória da FRELIMO no processo de independência.

Mueda, região na província de Cabo Delgado, ao norte de Moçambique, é o local onde a guerra foi mais intensa. Nessa área, houve o massacre de centenas de moçambicanos, em 16 de junho de 1960. Nesse dia, aconteceu uma reunião administrativa entre os representantes do Distrito de Mueda, dentre os quais camponeses makondes, que se manifestaram contra o governo português. Nesses protestos, houve enfileiramento entre a população e as tropas militares portuguesas, resultando na morte de muitos moçambicanos. Por essa razão, o trágico incidente ficou conhecido como o Massacre de Mueda. Esse conflito é um ícone na história da luta popular em Moçambique, estimulando o surgimento de movimentos similares na vizinha Tanganyika, onde atualmente localiza-se a Tanzânia, e que, como já dito, culminou na criação da Frente de Libertação de Moçambique (OLIVEIRA, 2019, p. 6). A ópera *O Grito de Mueda*, estreada no centro cultural da Universidade Eduardo Mondlane, sob a direção do maestro argentino Óscar Castro, conta a história do povo moçambicano em sua trajetória rumo à liberdade.

A *performance* contou com a apresentação da dança *Mapiko*, na qual o principal dançarino usa uma máscara. Esse intérprete não é reconhecido antes, durante ou depois da dança. Ninguém sabe quem é *Mapiko*, quem está dançando, quem está ali mascarado. Essa dança ancestral é feita como um ritual de sacrifício humano para agradar aos deuses, os antepassados. Verifica-se que um dos dançarinos é sacrificado para revitalizar o poder da

comunidade e manter o contato com os mais velhos. A pessoa sacrificada não pode ser reconhecida, e a razão do desaparecimento é ocultada. A dança também está ligada ao ritual de iniciação masculina, isto é, a circuncisão, que representa a passagem dos homens para a vida adulta. Esta dança é executada na zona Norte do país, no planalto da província de Cabo Delgado (COMBANE, 2021, p. 48).

Figura 3 - Cartaz da estreia da ópera O Grito de Mueda.



Fonte: <<https://www.facebook.com/ArgentinaEnMozambique/posts/713289139116437/>>.

A análise do cartaz (Figura 3) permite-nos identificar elementos relevantes. A boca vermelha, por exemplo, no centro da imagem, é uma referência ao clamor do povo moçambicano, que chorava nas mãos do colono português, em memória ao Massacre de Mueda e às lágrimas derramadas no dia 16 de junho de 1960. As imagens laterais retratam as mãos que seguram os instrumentos de trabalho, tais como enxada, pá, foice e picareta. Essas ferramentas podem representar o material que o povo usava nas plantações de cana-de-açúcar, algodão e sisal, enquanto a pá está associada ao trabalho forçado na construção de estradas e de outras obras de infraestrutura. Todos eles, indistintamente, traduzem o

cotidiano do povo moçambicano que, até a independência, trabalhava, na sua maioria, como camponeses ou operários.

A ópera *O Grito de Mueda* foi financiada pelo Banco Millenium Bim, Governo da Argentina, por meio da sua Embaixada em Moçambique, e pela Universidade Eduardo Mondlane. A ficha técnica da montagem inclui profissionais de diversas áreas, dentre os quais os compositores moçambicanos Ilídio Manica, Feliciano de Castro Comé, Samuel Manhiça Júnior, Edilito Cuna, Hortêncio Langa, Edson Uthui, Luís Caruana, Pedro Tinga e os argentinos Hugo César de la Vega e Óscar Castro.

A peça, harmonizada e orquestrada seguindo os padrões da música europeia de concerto, contém passagens para solistas e coro, e a orquestração inclui diversos instrumentos. Ainda que algumas melodias e alguns ritmos da ópera tenham sido elaborados a partir da música de tradição oral moçambicana, *O Grito de Mueda* é uma composição original. A Figura 4 é um pequeno extrato do movimento *Colonialismo*, do referido espetáculo.

Figura 4 - *Colonialismo*, compassos 4-8, da ópera *O Grito de Mueda*.

4

O co-lo-nia-lis-mo é u-ma das ver-go-nhas da'hu-ma-ni-

O co-lo-nia-lis-mo

O co-lo-nia-lis-mo

O co-lo-nia-lis-mo

da-de ih hi ih hi O co-lo-nia

é u-ma ver-go-nha

é u-ma ver-go-nha

é u-ma ver-go-nha

Fonte: Edição dos pesquisadores.

Trata-se de uma composição coletiva, que, conforme indicado, foi dirigida pelo Maestro Óscar Castro. O libreto, com assinatura de Nilza Laice, é baseado nas ideias de Óscar Castro, Hortêncio Langa, Feliciano de Castro Comé e de outros professores da Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane. Participaram do projeto atores e grupos artísticos da Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane (ECA-UEM), bem como outros coros convidados. Dentre os solistas, destacam-se Pedro Tinga, Radja Ali, Jéssica Zeca, André Nhacutou, Djololo Tsenane, Epifania, Marília, Silvio, Adul, Palmiram Macamo, estudantes da Licenciatura em Música da ECA-UEM, e os professores David Tembe e Delisa Chirindza, docentes da mesma instituição. A Figura 5 mostra os intérpretes e o público, no dia da estreia.

Figura 5 - Foto da estreia da ópera *O Grito de Mueda*.



Fonte: <<https://zambeze.info/?p=1987>>.

A recepção da ópera foi positiva, primeiro por ser um trabalho pioneiro e original; segundo, por conta do significado e do conteúdo que ela traz para o povo nativo. Tal impacto notou-se pela presença massiva da comunidade acadêmica, do corpo diplomático argentino, dos governantes locais e do público em geral. Por se tratar da história de Moçambique, é um dos ganhos culturais do país, após a sua independência. A criação desse espetáculo teve uma forte função social e estimulou a reflexão sobre a identidade nacional, assim como sobre questões políticas envolvendo os quinhentos anos de domínio e exploração portuguesas e o

processo de colonização como um todo, pois, como dizem os versos da canção apresentada na Figura 5,

O colonialismo é uma das vergonhas da Humanidade, / é uma das medonhas da dignidade, / Temos de vencer essa besta, exterminar, / Nossa terra libertar, nossa história engrandecer, / Para deixarmos de ser colônia portuguesa / Para deixarmos de ser colônia portuguesa e marginalizados na nossa própria terra... (LAICE; CASTRO, 2019).

A Música no contexto pós-colonial

Para melhor compreendermos as práticas musicais africanas no contexto pós-colonial, devemos partir do seguinte pressuposto: a independência econômica e política não representou o fim da dominação cultural entre colonizadores e colonizados, visto que “os conflitos de poder e os regimes de poder-saber continuam nas chamadas pós-colônias (COSTA; GROSFOGUEL, 2016, p. 15). Mesmo independentes, os países africanos viveram e vivem sob forte dominação epistêmica e ideológica, pois os padrões dos colonizadores encontram-se enraizados naquele continente.

No campo da música, por exemplo, as práticas educativas moçambicanas privilegiam conteúdos extrínsecos ao seu povo. Nesse caso, o contexto cultural local ainda não é devidamente priorizado. A marginalização das línguas é outro aspecto notório. Muito embora os efeitos da colonização possam ser percebidos em vários âmbitos, é possível dizer que mudanças veem ocorrendo, sobretudo por meio do hibridismo e das práticas interculturais.

Kazarow (1993), por exemplo, agrupa as composições africanas da atualidade em diferentes categorias, destacando: a) a música inteiramente baseada em modelos estilísticos ocidentais, nas quais o compositor não emprega elementos locais; b) as obras cujo material temático foi emprestado de fontes africanas, ainda que o idioma e a instrumentação sejam ocidentais; e c) as peças que contêm elementos e modelos estilísticos africanos.

Como podemos observar, o diálogo intercultural tem sido uma das marcas das práticas musicais moçambicanas. Esse hibridismo ocorre porque

Música intercultural é aquela em que os elementos de duas ou mais culturas estão integrados. O compositor desta música usualmente pertence a uma das culturas a partir das quais os elementos são derivados, mas isso não vem necessariamente ao acaso... por exemplo, quando um compositor africano escreve uma fuga no estilo de Bach, na qual ele ou ela não faz uso das fontes africanas, a atividade intercultural acontece, mas a música, por si só não é intercultural. Se, entretanto, a fuga inclui elementos africanos como, por exemplo, o tema baseado na melodia africana, pode ser descrita como intercultural (KAZAROW, 1993, p. 22).

A interculturalidade permite o diálogo entre etnias e povos, observando as diferenças e peculiaridades, aquilo que vem do outro e vice-versa. A proposta não é banir o que veio, mas estabelecer um equilíbrio que não ofusca a realidade das culturas que dialogam entre si. Essa é uma das possibilidades para a construção de uma sociedade livre e democrática, que nos permitirá ver as diferentes comunidades numa perspectiva pluriuniversal (COSTA; GROSFUGUEL, 2016).

Diferentemente do multiculturalismo, a interculturalidade é “um fenômeno que se consolida pelo diálogo e interação entre diferentes culturas, com vista a promover, de fato, a composição de um mosaico multifacetado de conhecimentos e saberes compartilhados” (QUEIROZ, 2017, p. 103). Não se trata de eliminar conflitos entre as partes, almejando o pensamento homogêneo. Ao contrário, a proposta intercultural quer que as diferenças sejam percebidas e respeitadas mutuamente, evitando estereótipos e hierarquizações.

Finalmente, Costa e Grosfoguel (2016) e Queiroz (2017), ao analisarem as consequências da colonização, evidenciam a agenda ideológica que norteou o mundo nos finais do século XVI até meados do século XX, sobretudo na África e nas Américas. Concordamos com tais autores que, para romper essas fronteiras, é preciso compreender a realidade local, respeitando as tradições e a história de cada povo, tempo e lugar. Esse é um projeto que envolve muitas mãos, cujos resultados serão palpáveis a curto, médio e longo prazo.

Considerações Finais

Esse trabalho, provavelmente pioneiro em muitos sentidos, é um pontapé inicial, uma pequena amostra, um recorte daquilo que Maputo e as regiões em torno da capital de Moçambique produzem em termos de canto coletivo e canto coral. Inicialmente, destacamos aspectos históricos, constatando que o ato de cantar em conjunto antecede a era colonial e a implantação das igrejas cristãs e que o canto coletivo tem os seus elementos típicos, que se desenvolvem dentro de uma prática social.

A distinção conceitual entre harmonia (*wunanga* e *wucenje*) e desarmonia (*kudhloha*, *makanyi* e *kudiyozza*), bem como a compreensão da função do líder (*txaimeni-murhangeli*), aquela figura que compõe, arranja, conduz, coreografa e fabrica instrumentos, evidencia o papel da oralidade na transmissão do conhecimento em nosso país. Ademais, a sabedoria dos mestres é inquestionável e a sua autoridade advém da vivência, do núcleo familiar, dos seus ancestrais.

Fundamentalmente, essa revisão bibliográfica nos permitiu compreender a força da música vocal em território moçambicano, tanto por meio da *makwayela*, quanto por meio das

canções revolucionárias, ratificando o poder transformador da educação e da música, pois, como vimos, o canto coletivo contribuiu na luta armada de libertação do país em busca da sua independência. Além disso, observamos que programas como o Fest Coros e o trabalho de várias instituições públicas e privadas ajudam na massificação do canto coral em Moçambique, que se apresenta de forma híbrida, dialogando, ao mesmo tempo, com a tradição do canto coletivo e do canto coral com características eurocêntricas e norte-americanas.

Por outro lado, percebemos que ainda há muito a ser feito para superar essa condição de invisibilidade na qual a música moçambicana encontra-se. É preciso publicar antologias com os cânticos tradicionais do nosso povo, transcrevendo-os para partitura, bem como elaborar arranjos e transcrições da literatura coral produzida em Moçambique.

Todavia, o que nos parece mais urgente é a necessidade de repensar sobre o conceito que as pessoas que não conhecem a África têm a respeito dos países que integram o continente. Comumente, a África é entendida como um país, quando, na verdade, é um continente, um mosaico econômico, político, histórico, social e cultural multifacetado. Cada país é singular e tem características muito específicas, e isso inclui, por exemplo, as religiões, as artes, a música.

Ao longo desse estudo, tivemos a oportunidade de visitar nosso país, conhecer melhor suas tradições e história, descobrindo, ao mesmo tempo, a riqueza e a beleza dos povos que o integram e de suas músicas. Muito embora o regime colonial português tenha durado cerca de quinhentos anos e tenha sido extinto com a revolução, apenas na década de 70, os traços do colonialismo ainda estão presentes em nosso meio, e assim continuarão por muitos anos. Nesse sentido, é preciso nos empenharmos no processo de (re)construção da nossa identidade, o que envolve, além de reflexão crítica, o desenvolvimento de uma consciência crítico-reflexiva, a consolidação da cidadania, o desenvolvimento de políticas públicas que assegurem o estado democrático de direito.

Finalmente, esperamos que mais estudos dessa natureza sejam feitos para que as músicas moçambicanas e de outros povos ainda marginalizados, como os(as) compositores(as) do Norte e Nordeste do Brasil, possam ser (re)conhecidas e cantadas além-fronteiras.

Referências

- AROM, Simha. *African Polyphony and Polyrhythm. Musical structure and methodology*. Cambridge: Press Syndicate of University of Cambridge, 1985.
- BEER, Rodolf de; SHITANDI, Wilson. *Choral music in Africa: history, content, and performance practice*. In: QUADROS, André de. *The Cambridge Companion to Choral Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- BOLETIM DA REPÚBLICA. Ministério da Justiça. *Publicação Oficial da República de Moçambique*. III Série, Número 19, 14 de maio de 2007. Disponível em: <https://www.portaldogoverno.gov.mz/por/content/download/3478/27355/version/1/file/BR19+-+III+serie+2007+-+suplemento+3.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2021.
- CABAÇO, Luís José. *Moçambique: Identidade, Colonialismo e Libertação*. São Paulo: Unesp, 2008.
- CARVALHO, João de Soeiro. *Makwayela: performance and nation building in Mozambique*. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 5, p. 145-182, out. 1999.
- CAPELA, José. *Moçambique pela sua História*. Porto: Edições Húmus, Ltda., 2010. Disponível em: https://www.africanos.eu/images/publicacoes/livros_electronicos/EB020.pdf. Acesso em: 13 mar. 2023.
- 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. Dissertação (Mestrado em Música) - Kwazulu-Natal, Durban, África do Sul, 2018. Disponível em: <https://researchspace.ukzn.ac.za/handle/10413/18497>. Acesso em: 20 jul. 2021.
- CHIZIANE, Paulina. *Niketché. Uma história de poligamia*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2002.
- COMBANE, Dadivo José. *Preparação corporal, direção de movimento e coreografia na Artes da Cena*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2021.
- COSTA, Bernardino Joaze; GROSFOGUEL, Ramón. *Colonialidade e perspectiva negra*. *Revista Sociedade e Estado*, [s. l.], v. 31, n. 1, jan./abr. 2016. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/6077>. Acesso em: 16 abr. 2022.
- CUCHE, Timóteo. *Transcrição e Análise: subsídios para o estudo das características musicais nas obras de compositores da Marrabenta (1930 a 2010)*. 2014. Monografia. Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane, Maputo, Moçambique, 2014.
- DUARTE, Maria Texeira; MACIE, Valentim. *Catálogo de instrumentos musicais de Moçambique*. Direção Nacional da Cultura-Serviços Nacionais de Museus e Antiguidades, 1980.
- DUARTE, S. C.; FIGUEIREDO, C. A. S. *A luta armada em Moçambique e a construção de uma nação*. *Tensões Mundiais*, [S. l.], v. 16, n. 31, p. 121-142, 2020. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/tensoesmundiais/article/view/2779>. Acesso em: 13 mar. 2023.
- FIGUEIREDO, Sérgio L. F. *O ensaio coral como momento de aprendizagem: a prática coral numa perspectiva de Educação Musical*. 1990. Dissertação (Mestrado em Educação Musical) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/131743>. Acesso em: 29 jan. 2022.
- FRANCISCO, Fernando. *Resistência à Dominação Colonial Portuguesa no início do século da Luta Armada 1964: Uma visão moçambicana*. In: *Revista Portuguesa de Militar*, ano 1, dez. 2021. Disponível em: https://www.defesa.gov.pt/pt/defesa/organizacao/comissoes/cphm/rphm/edicoes/ano1/n12021/resistdomcolonial/Documents/10%20-%20RevPHM_I_1_Fernando%20Francisco.pdf. Acesso em: 13 mar. 2023.

- GOETZE, Mary. Repertory as Pedagogy: Music of Diverse Cultures. In: ABRAHAMS, Frank; HEAD, Paul. *The Oxford Handbook of Choral Pedagogy*. Oxford: Oxford University Press, 2020. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/131743/000044124.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 3 ago. 2021.-1961. Maputo: Universidade Eduardo Mondlane, 1993.
- HEDGES, David; ROCHA, Aurélio; MEDEIROS, Eduardo; LIESEGANG, Gerhard; CHILUNDO, Arlindo. *História de Moçambique*. Volume 3. Moçambique no auge do colonialismo, 1930
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICA (Moçambique). *IV Recenseamento Geral da População e Habitação 2017: Resultados Definitivos*. Maputo, 2019.
- ISRAEL, Paolo. *The Formulaic Revolution: Song and the People Memory of the Mozambique Liberation Struggle*. *La révolution en clichés. Chansons et mémoire populaires de la lutte de libération nationale mozambicaine*. Cahiers d'études africaines. Jeux de mémoire. Edição de IEHES, 197/2010.
- KAZAROW, A. Patricia. *Contemporary African Choral Art Music: an Intercultural Perspective*. *Chorale Journal*, v. 1, n. 2, p. 45-60, maio 1993.
- KHAPOYA, B. Vicente. *A experiência Africana*, São Paulo: Vozes, 2016.
- LAICE, Nilza; CASTRO, Oscar. *O Grito de Mueda*. Primeira ópera nacional moçambicana. Libreto e ficha técnica. Maputo: [s.n.], 2019.
- LIMA, Henrique Matheus da Silva. *Apontamentos sobre história e literatura: a poesia de combate e a literatura de resistência na coleção de Autores Ultramarinos da Casa dos Estudantes do Império (1944-1965)*. Recife: UFRPE, 2020.
- MACHACULA, Raquel Albino. *Transcrição e arranjo de quatro músicas de Fany Pfumo para Piano*. Maputo, Moçambique, 2019. Monografia. Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane. Maputo, Moçambique, 2019. Disponível em: <https://majescoral.weebly.com/apresentaccedilatildeo.html>. Acesso em: 29 jul. 2021.
- MAJESCORAL. Disponível em: <https://majescoral.weebly.com>. Acesso em: 20 de ago. 2021.
- MARNEY. *Música Tradicional em Moçambique*. Ministério da Educação e Cultura. Maputo: [s. n.], 1980. Disponível em: http://fcsh.unl.pt/mozdata/files/original/6/3390/MOZ_236.1.pdf. Acesso em: 12 mar. 2023.
- MATSINHE, Nadove. *Entrevista por via telefônica*. 12 jul. 2021.
- MASSEKO, Gabriel Felizardo. *A Guerra dos 16 anos em Moçambique: Causas Nacionais ou Internacionais?* In: *Revista Nordeste de História do Brasil, Cachoeira*, v. 2, n. 3, p. 120-136. Jul./dez., 2019. Disponível em: <https://pdfs.semanticscholar.org/d48b/89df192313022cd608ef469f0c12c1b15379.pdf>. Acesso em: 13 mar 2023.
- MUDIMBE, V. Y. *A invenção da África. Gnose, filosofia e a ordem do conhecimento*. Petrópolis: Vozes, 2019.
- MUIAMBO, Onésimo Alberto. *Transcrição e Harmonização de Quatro canções da Igreja Adventista do Sétimo Dia*. 2017. Trabalho de Monografia. Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane. Maputo, Moçambique, 2017.
- MUKHAVELE, Luka Johane. *Matizes africanos. Novas Perspectivas e Abordagens no estudo das músicas africanas*. Plataforma Youtube, 2021. Disponível em: https://youtu.be/zBEN_VfnZUK. Acesso em: 8 dez. 2021.
- NKETIA, Joseph Nkwabena. *The Music of Africa*. New York: Norton, 1965.
- O PAÍS. *IPM Pepane volta a ocupar a primeira posição no Fest Coros*. Maputo, 2018. Disponível em: <https://www.opais.co.mz/ipm-pepane-volta-a-ocupar-a-primeira-posicao-no-fest-coros/>. Acesso em: 20 jul. 2021.
- OLIVEIRA, Cintia de Mary. *O Massacre de Mueda (1960) e a constituição das narrativas nacionais em Moçambique (1962-1986)*. Belo Horizonte – Minas Gerais, 2019. Dissertação (Mestrado em

- História) - Programa de Pós-Graduação em História, Departamento de História, Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/30020/1/DISSERTA%C3%87%C3%83O_CintiaMaryOliveiraVers%C3%A3oFinalCorrigida.pdf. Acesso em: 3 ago. 2021.
- QUEIROZ, Luís Ricardo Silva. 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.
- SANTANA, J. S. A Participação das Mulheres na Luta de Libertação Nacional de Moçambique em Notícias (REVISTA TEMPO 1975-1985). *Sankofa* (São Paulo), [S. l.], v. 2, n. 4, p. 67-87, 2009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/sankofa/article/view/88746>. Acesso em: 16 jan. 2023.
- SILAMBO, Micas Orlando. As práticas de ensino de Mbira na música moçambicana: aspectos didáticos e metodológicos. In: XXIII Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical, 2017, Manaus-AM. *Anais do XXIII Congresso Nacional da 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: 15 out. 2021.
- SILAMBO, Micas Orlando. Xigubu: um "microscópio" para entender músicas e lutas de matizes africanos. *Revista Claves*, João Pessoa, v. 9, n. 14, p. 43-78, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/claves/issue/view/2606>. Acesso em: 15 out. 2021.
- TRACEY, Andrew. Mozambique. *Grove Music Online*. 2001. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019268#omo-9781561592630-e-0000019268>. Acesso em: 20 de jul 2022.
- VISENTINI, Fagundes Paulo. *As revoluções Africanas: Angola, Moçambique e Etiópia*. São Paulo: Unesp, 2012.