



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

VÉRCIO GONÇALVES CONCEIÇÃO

NARRADORES DA MARRABENTA
MÚSICA E NAÇÃO EM MOÇAMBIQUE

Salvador
2021

VÉRCIO GONCALVES CONCEIÇÃO

NARRADORES DA MARRABENTA
MÚSICA E NAÇÃO EM MOÇAMBIQUE

Tese apresentada para o Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, como pré-requisito para obtenção do grau de Doutor em Letras – Literatura e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. José Henrique Freitas
Coorientadora: Profa. Dra. Maria Paula Meneses
(CES/Universidade de Coimbra)

Salvador
2021

Conceição, Vércio Gonçalves. Narradores da Marrabenta música e nação em Moçambique / Vércio Gonçalves Conceição. – 2021. 197 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. José Henrique Freitas.

Coorientadora: Profa. Dra. Maria Paula Meneses.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2021.

1. Etnomusicologia. 2. Música - Moçambique. 3. Música - Moçambique - História e crítica. 4. Música - Filosofia e estética. 5. Resistência na arte. 6. Identidade social na arte. 7. Características nacionais africanas. I. Freitas, José Henrique. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. III. Título.

CDD - 780.89679

CDU - 78(679)

A

Meus pais, Roque de Boboso e Margarida Gonçalves

Meus irmãos, Bibi, Cocoli, Mirela e Tutua (também Magno e Netinho, ambos *in memoriam*)

Acho que chegar até aqui, tem muito de vocês...

O povo preto do qual descendo, pela linhagem Fon, a partir de meu avô, Ogã Boboso
Todas as pessoas trans, em especial, todos e todes transmasculines negres: eu sou
porque nós somos! Ubuntu!

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Henrique Freitas, que esteve em minha banca de defesa da dissertação e aceitou ser meu guia na pesquisa, que resultou nessa tese. Muito obrigado! Você foi, para além da orientação, inspiração!

Aos orientadores moçambicanos, Profa. Dra. Maria Paula Meneses e o Prof. Dr. Eduardo Lichuge, que acolheram esta pesquisa no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra – Portugal e na Faculdade de Música da Universidade Eduardo Mondlane – Moçambique, respectivamente. Khanimambo!

Aos *narradores da marrabenta* – Aniano Tamele, António Marcos, Daniel Vilanculo (Danito), Dilon Djindji, Ivan Laranjeira, Marilio Wane, Roberto Chitzondson, Rufus Mucavele, Rui Laranjeira, Terencio Tovela e Wazimbo –, que me apresentaram a história da marrabenta, em primeira pessoa. Com vocês, minha pesquisa ganhou em muitos quesitos. Khanimambo!

Aos colaboradores moçambicanos, que me acolheram, a pedido da professora Maria Paula, me auxiliando no enfrentamento das adversidades na cidade de Maputo (suporte técnico, rede de contatos, entre outras coisas). O Prof. Me. Tirso Siteo, a Prof. Dra. Alda Costa, O Prof. Dr. Edson Uthui, Khanimambo!

Estando em Maputo, tive a sorte de encontrar o prof. Dr. Eduardo Oliveira. Esse filósofo, que além de referência teórica, tornou-se um grande amigo e foi uma presença muito importante, para eu me sentir menos solitário, num país distante e desconhecido. Foi ele quem me aproximou do filósofo moçambicano, Severino Ngoenha e sua companheira, a intelectual santomense, radicada em Moçambique, Eva Trindade. Khanimambo! Vocês representaram uma rede de afeto necessária para mim, naquele momento.

Falando em rede de afeto, não poderia deixar de agradecer a Cândida e Dino, Ana Maria Albino e Gabriel Gardiner, Isaac, Lucia Dal Sud, pessoas que se fizeram referências minhas, no tempo e no espaço... Khanimambo! Thanks! Danke!

De volta ao Brasil, no retorno inesperado, devido à pandemia, eu não poderia deixar de registrar um agradecimento especial à minha irmã, Mirela Conceição, que me acolheu em sua casa e, junto ao meu sobrinho Tom, me ajudou a enfrentar uma tristeza profunda, que nem eu mesmo tinha consciência de estar vivenciando. Lina Lordêllo também foi uma presença importante no enfrentamento dessa tristeza. Obrigado!

Aline Lima, minha querida, mesmo que eu viva mais duas vidas, não teria como te pagar pela cessão do apartamento nesses últimos dois meses, em que precisei me isolar, para fechar o texto da tese, no prazo que precisava. Eu te agradeço *ad eternum*: muito obrigado!

Por último, preciso fazer um agradecimento especial a Luciana de Souza e toda a rede de apoio que ela acionou, para que eu conseguisse estar em Coimbra e Maputo em 2019. Lu, sem você, eu não tenho nenhuma dúvida de que as dificuldades seriam bem maiores: você me ajudou a enfrentar todos os contratemplos que poderiam ter inviabilizado essa tese. De fato, considero você parte importante dessa história. Obrigado! Obrigado! Obrigado!

RESUMO

A tese *Narradores da Marrabenta: música e nação em Moçambique* é um estudo sobre a música moçambicana, produzida entre a zona rural, a recém-formada periferia de Lourenço Marques e pela cena moçambicana presente no circuito das gravadoras da África do Sul, na primeira metade do século XX. A pesquisa teve como objetivo mostrar a marrabenta como forma de resistência popular de Lourenço Marques, no período colonial, já que ela modificou o cenário urbano laurentino, a partir da amalgamação dos ritmos tradicionais moçambicanos, numa síntese pelo uso da tecnologia ocidental disponível na época (basicamente, baixo, guitarra, bateria, teclado e instrumentos de sopro), imprimindo uma estética local, algo considerado novo, já que o contexto era marcado pelo domínio de uma estética musical ocidental, inclusive, pelos ritmos brasileiros. O estudo constou de uma etapa de gravação de 11 depoimentos, a par da realização de pesquisa bibliográfica. Os depoentes, aqui nomeados como *Narradores da Marrabenta* (título dado ao documentário, um dos capítulos da tese), na perspectiva da história oral, revelam-se autores e pensadores centrais para o tratamento do tema. Ademais, a partir de uma bibliografia que reflete, predominantemente, o pensamento descentrado do Ocidente, a pesquisa descortina a marrabenta como uma elaboração estético-musical da periferia, que, possivelmente, pensa e forja, no ritmo da sobrevivência nos subúrbios da Lourenço Marques, ainda colonial, uma identidade moçambicana. Do mesmo modo, sugere que o movimento/ritmo seja uma proposta de nacionalismo específico, que não se afina ao nacionalismo colonial português (mesmo aderindo a uma tecnologia musical ocidental), nem ao nacionalismo moderno da FRELIMO (mesmo rompendo com o colonialismo português). Como fundamentação teórica, recorre-se a estudos, tais como os de António Sopa (2014) Eduardo Mondlane (1995), José Craveirinha (2008), José Luís Cabaço (2009), Luís Bernardo Honwana (2017), Mario Pinto de Andrade (1997), Maria Paula Meneses (2016), Rui Laranjeira (2014), Marilio Wane (2020/2021), dentre outros/as/es.

Palavras-chave: Moçambique. Música. Marrabenta. Periferia. Nação.

ABSTRACT

Narradores da Marrabenta: música e nação em Moçambique is a study about the Mozambican music, produced in the countryside, the newly formed outskirts of Lourenço Marques and by the Mozambican scene present on the South African record label circuit, in the first half of the 20th century. The research aimed to show the marrabenta as a form of popular resistance of Lourenço Marques, in the colonial period, considering that it has modified the Lourenço Marques urban scenario, giving rise to a local aesthetic. This aesthetic arises from the amalgamation of traditional Mozambican rhythms and the western technological resources available at the time (basically, bass, guitar, drums, electric keyboards and wind instruments), and differs from the previous context marked by the predominance of a western musical aesthetic, including Brazilian rhythms. The study consisted of a recording stage of 11 testimonies, along with a bibliographic research. The deponents, here named as *Narradores da Marrabenta* (title given to the documentary which is one of the thesis chapters), from the perspective of oral history, reveal themselves as authors and central thinkers of the theme. Furthermore, based on a bibliography that reflects, predominantly, the decentered western thought, the research reveals the marrabenta as an aesthetic-musical elaboration of the outskirts, which, possibly, thinks and forges, a Mozambican identity in the Lourenço Marques outskirts, contrasting with the colonial features that still exist. Likewise, it suggests that the movement/rhythm is a proposal of specific nationalism, which is not attuned to Portuguese colonial nationalism (even adhering to a western musical technology), nor to FRELIMO's modern nationalism (even breaking with Portuguese colonialism). As a theoretical foundation, studies are used such as those by António Sopa (2014), Eduardo Mondlane (1995), José Craveirinha (2008), José Luís Cabaço (2009), Luís Bernardo Honwana (2017), Mario Pinto de Andrade (1997), Maria Paula Meneses (2016), Rui Laranjeira (2014), Marilio Wane (2020/2021), among others.

Key words: Mozambique. Music. Marrabenta. Outskirts. Nation.

XIMINYÁ

A dóndró leri ra *Vulhawuteli va Marrabenta*: *wunangá ni tiku ra Moçambique* li lava kutiva ta wunagá ra Moçambique, leri hambwiwa handle ka doropa, swimwe ni doropeni limpswa la Lourenço Marques ni ka ma mahela ya va moçambicano vanga hi Djoni na va gravara ka hafu raku sungula ka ripimo ra mazana ma-birji. A dóndró riveni ku kóngómá ka ku kómbá reswaku marrabenta yi ve xi-bya xakulwa ndjeni ka wunangá ra doropa Lourenço Marques, a nkameni ra wucoloni, leswi wunangá leri ritxintxike a mamahela ra doropa ra va Laurentino, ku sukela ka kupatsinyetana ka tixaka ta wunangá ta ntumbunuku ta Moçambique, e ku songeni ka mamahela ra va l'europa, lawa mangaha kumeka e nkamani wa kona (ngopfungopfu, besse, viola, bateria, teclado, ni switrumentu swa moya), na ku veka a ma xongela ra vundavu lero, swilu leswo ko swimpswa, leswi a nguva ungaha kombisiwa hi ku tala ka maxongela ya tisimu ta va l'europa, hambe, lawa ya tisimu ta le Brasil. Ka djondzo ku mahiwile ma gravação ra khume ni rimwe ra va vulavule swimwe ni ku lhota ka ma buku. A va vulavule, lava va lhayiweke kota valhayi va marrabenta (vitu ringa nyikiwa ka xivonavona, inga yimwe ya ti ndzima ta dondzo) ndzeni ka mi karingana, va ti kombekisa kota va mahi ni va yehleketi ya mhaka leri. Hi ku hindza-hindza, a ku sukela ka ti donzo ti kombekisaka, hi ku tala mi yelheketo ya ku hambana ya va l'europa, a dróndró yi tlavukanyisa a marrabenta kota ma mahela ya vunanga ya handlhe ka doropa, yaku, mangs ha pimiwiwa na dzeni ka kulwa ka vahanyi va handle ka Lourenço Marques, ka vucolony, a rikombekiso ra vumoçambicano. Na swile xtanu, swingaha ku a nguva leri ringave a mavonela ya vumoçambicano, raku a ri tlangani ni vumoçambicano dza vucolony ra vaputukezi (nhambi na), ri pfumeleka a vutivi ra mahambela ra vunanga ra va l'europa), swonavo a ri tlangani ni vumoçambicano dzimpswa dza FRELIMO (nhambi na dzi hambana ni vucolony la vaputukezi). Laha ka xisékétélo xa xa vutivi, kutirhisiwa a ti dróndró, ku fana ni ta António Sopa (2014) Eduardo Mondlane (1995), José Craveirinha (2008), José Luís Cabaço (2009), Luís Bernardo Honwana (2017), Mario Pinto de Andrade (1997), Maria Paula Meneses (2016), Rui Laranjeira (2014), Marilio Wane (2020/2021), ni vamwani.

Palavras-chave: Moçambique. Wunangá. Marrabenta. Handle ka doropa. Tiku

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	09
1.1 METODOLOGIA	11
1.2 O CAMPO EM MAPUTO	17
1.3 A TESE, OS RESULTADOS	19
2 E O MENINO <i>GINHO</i> ESQUECEU DE FALAR DA MARRABENTA	22
2.1 A SOCIEDADE COLONIAL E A URBANIZAÇÃO DE LOURENÇO DE MARQUES	30
2.2 QUAL É A NAÇÃO DA MARRABENTA?	40
3 MÚSICA, MIGRAÇÃO E MOÇAMBICANIDADE	56
3.1 FANY MPFUMO, O <i>REI DA MARRABENTA</i>	58
3.2 A GERAÇÃO DE FANY MPFUMO SOB O OLHAR DOS <i>NARRADORES DA MARRABENTA</i>	65
3.3 MOÇAMBICANIDADE, NACIONALISMO OU RESISTÊNCIA?	77
4 MARRABENTA, MÚSICA E MOÇAMBICANIDADE	89
4.1 <i>A MARRABENTA NÃO É NACIONAL PORQUE É UMA MÚSICA PRODUZIDA NO SUL DO PAÍS</i>	90
4.2 MARRABENTA, UMA MÚSICA LAURENTINA	101
4.3 OS DO CENTRO E OS DA PERIFERIA: QUESTÕES RACIAIS NA CENA DA MARRABENTA	120
5 NARRADORES DA MARRABENTA – O DOCUMENTÁRIO	130
5.1 TEMA PRINCIPAL	130
5.2 STORYLINE	130
5.3 SINOPSE	131
5.4 ESTRUTURA NARRATIVA	132
5.5 ARGUMENTO	134
5.6 ROTEIRO	138
5.7 DECUPAGEM	179
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	186
REFERÊNCIAS	193

1 INTRODUÇÃO

Tratando essa introdução como reflexões iniciais, ressalto que a tese *Narradores da Marrabenta: música e nação em Moçambique* tem como objetivo tecer considerações que nasceram ou se intensificaram no âmbito da pesquisa de campo realizada na cidade de Maputo (Moçambique), entre os meses de janeiro e março de 2020. Portanto, trata-se de resultados do plano de trabalho *Marrabenta: o anticolonialismo na música moçambicana*, recepcionado pela professora Dra. Maria Paula Meneses, nos meses de novembro e dezembro de 2019, no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, em Portugal. Pesquisa que, posteriormente, recebeu o apoio do professor Dr. Eduardo Lichuge, na Faculdade de Música da Universidade Eduardo Mondlane, em Moçambique, momento em que, de fato, o estudo de campo foi realizado.

Em princípio, por acreditar na contextualização das origens e reformulações sofridas pela pesquisa como parte substantiva deste trabalho, à medida que promove uma discussão sobre a realidade das investigações que acontecem no âmbito das literaturas e culturas africanas de língua portuguesa, acho válida uma apresentação do processo até chegar ao produto que apresento: uma tese com 4 capítulos – um documentário e três propostas de discussões, baseadas na pesquisa bibliográfica realizada antes, durante e após o estágio doutoral, junto ao material narrativo (depoimentos) registrado durante a pesquisa de campo.

A imersão nos estudos sobre Moçambique se deu, ainda, no período da graduação em Letras, quando tive acesso ao mundo das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, ofertada como disciplina optativa do sétimo semestre, ano de 2009, na Universidade Estadual de Santa Cruz (Ilhéus-Bahia). Em meio aos textos apresentados pelo professor Dr. Cláudio do Carmo, uma obra acabou me impactando: *Nós Matámos o Cão-Tinhoso*, do escritor Luís Bernardo Honwana. O texto despertou meu interesse pelas imagens criadas por Honwana, pois me levaram para o contexto colonial da Moçambique da década de 1960, resultando num trabalho de conclusão do curso de Letras – *As representações coloniais na novela Nós Matámos o Cão-Tinhoso* – e numa dissertação de mestrado, orientada pela Profa. Dra. Maria de Fátima Maia Ribeiro – *Nós matamos o cão-tinhoso: anticolonialismos, projetos de nação e protagonismos de (novos) homens moçambicanos*.

Ambas as pesquisas me fizeram entender o arranjo social de Moçambique colonial e captar as denúncias ao racismo e à violência empregados pelos portugueses como forma de subjugar e controlar os moçambicanos. Também pude flagrar nas imagens criadas por

Honwana mensagens que concretizavam as ideias da luta anticolonial, que estava sendo orquestrada pela FRELIMO – Frente de Libertação de Moçambique. Cheguei à conclusão e defendo que as sete estórias – “Nós matámos o cão-tinhoso”, “Inventário de imóveis e jacentes”, “Dina”, “A velhota”, “Papá, cobra e eu”, “As mãos dos pretos” e “Nhinguitimo” – são contadas sempre por um mesmo sujeito – pensando o arranjo da sociedade colonial –, o *assimilado*. Ou seja, o *indígena* que evoluiu, dentro dos moldes sociais orquestrados por Portugal, através do *Estatuto do Indigenato*, um documento oficial que introduziu a política de assimilação como forma de “evolução” dos *indígenas*. Ou seja, à medida que os povos tradicionais se afastassem dos hábitos culturais do seu povo e adquirissem novos hábitos da cultura do colonizador, passariam a ser concebidos como *assimilados*, portanto, “cidadãos portugueses”, algo que Eduardo Mondlane e José Luís Cabaço denunciam como uma falácia do Estado Colonial, para a garantia da manutenção do controle sobre os povos colonizados (MONDLANE, 1967/1995; CABAÇO, 2009).

Embora tenha percebido tal característica nas narrativas de Honwana, o olhar do assimilado sobre a realidade moçambicana do período colonial, também tive a atenção tomada por alguns dos personagens das narrativas – *Madala*, *Virgula Oito* e o pai de *Ginho*¹ – e fui lançado a pensar a consciência do colonizado que não se encontrava entre a elite negra intelectualizada, mas que, como pude perceber através da pesquisa, esteve inserido tanto no processo de delineamento da luta e resistência, como foi importante na construção de uma moçambicanidade. Então, quis me debruçar sobre as formulações desse grupo e isso não seria possível a partir só da literatura.

Sendo um cantor e compositor atuante na cena musical baiana, algumas vezes, congreguei as funções que me tangenciam – artista, pesquisador, professor e militante – em projetos de arte-educação² que pautaram a identidade negra na música brasileira. Então, decidi aproximar essa expertise à minha atuação na Academia. Como precisava buscar essa expressão anticolonialista através de outra linguagem artística, presente também na periferia, decidi que essa linguagem seria a música e, por isso, surgiu o interesse pela marrabenta.

¹ Ginho é o narrador de três das sete narrativas que compõem a obra de Honwana.

² Há alguns anos, venho me dedicando a propor, através de editais ou a convite de instituições, projetos de palestras musicadas, em que canto e falo sobre a música negra no Brasil/na Bahia. Em 2014, tive o Projeto *Música na História de Salvador* aprovado pela Fundação Gregório de Matos – Prefeitura de Salvador, que, em 2016, aprovou também o *Africanidades Livres em Sons e Palavras*. Ambos os projetos tinham como objetivo circular por diferentes regiões da cidade, ocupando escolas ou espaços comunitários, para refletir, através da música, sobre questões relacionadas às identidades negras e o racismo no Brasil. No segundo projeto, houve a inserção do *Nós Matamos o Cão-Tinhoso*, para uma abordagem comparativa dos dois contextos, Brasil e Moçambique.

Me debrucei sobre estudos que tinham a música moçambicana como tônica, buscando conhecer o cenário musical de Lourenço Marques no período colonial e tentando entender as dinâmicas políticas e culturais mobilizadas tanto pelo estado colonial, como também à sua revelia. Nesse processo, cheguei à marrabenta, que, para Rui Laranjeira (2010), “é o principal ritmo musical de Moçambique”. Importante frisar que esse texto de Rui Laranjeira foi a pesquisa mais ampla que pude ter acesso, àquela época, mas já foi algo que me motivou a aprofundar ainda mais os estudos e, então, defini que esse seria o assunto da minha pesquisa de doutorado.

1.1 A METODOLOGIA

Pela dificuldade de acesso a estudos sobre a marrabenta, já no período de elaboração do plano da pesquisa, tomei consciência da necessidade do doutorado sanduíche, da realização do campo em Moçambique. No primeiro momento, até quis propor um estudo comparativo, algo em que pudesse promover diálogos entre Brasil e Moçambique. Como havia decidido pela música e pela periferia, logo me surgiu a ideia: Moçambique x Brasil/ Marrabenta x Blocos Afro. Cheguei, então, ao tema *Moçambique-Brasil: discursos de negritudes ao som da marrabenta e ao toque do Ilê Aiyê – um estudo comparado*, projeto com o qual fui aprovado no PPGLitCult – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia. Com esse tema, desenvolvi a primeira etapa da pesquisa (um estudo de natureza bibliográfica) ainda no Brasil. Aprofundi algumas questões em relação ao contexto colonial de Moçambique e imergi nos estudos sobre racismo e a história do movimento negro no Brasil. Algo que acabou gerando o material que apresentei na qualificação, realizada em 2019.

Mesmo tendo cumprido essa etapa, demonstrei ao meu orientador e à banca de qualificação que quanto mais ampliava o olhar sobre os dois contextos, mais aumentava a dificuldade em promover comparações. Mesmo assim, aqui, ainda não fazia ideia do que estava gerando essa dificuldade em comparar: estava falando de música preta nos dois casos? Nos dois contextos, trata-se de música elaborada em cenário de resistência e na periferia? Então, qual era o problema? Eu tinha certeza de que iria encontrar as possíveis respostas durante a realização do Doutorado-Sanduíche. E não estava enganado...

Já em Coimbra, na primeira orientação com a professora Maria Paula Meneses, ela chamou-me a atenção para alguns riscos dos quais eu deveria me afastar. Falou sobre o diálogo que vem mantendo com brasileiros que estudam Moçambique ou outros países africanos e das características que tem percebido em nós, pesquisadores brasileiros: a pressa em aproximar o que nem sempre é possível. A pesquisadora moçambicana alertou para o perigo desse hábito, que acaba nos fechando para entender questões que, nem sempre, ficam na superfície. Estranhei, à princípio, porque, talvez estivesse ainda atuando na tendência da qual ela alertou. Saí da orientação meio perdido.

Os dias em Coimbra, no entanto – estando em contato com africanos de diferentes países de língua portuguesa e até de outras línguas –, me levaram a entender o que Maria Paula Meneses estava indicando como caminho: eu não poderia continuar lendo a realidade moçambicana pela lente brasileira. Era necessário sair, no primeiro momento, do lugar de análise, para assumir o lugar de ouvinte, observador. A temporada em Portugal acabou me ensinando que racismo, negritude, luta de classes podem ser noções pensadas em separado nos contextos africanos. A interseccionalidade que empregamos para ler questões que surgem da experiência negra no Brasil não pode ser utilizada de maneira indistinta em Moçambique.

Isso foi um diferencial para o desenvolvimento da pesquisa, pois desde aqui – ainda em Coimbra –, decidi por utilizar da metodologia da história oral, no registro dos depoimentos em Maputo. Então, escolhi seguir a perspectiva da historiadora brasileira Nancy Magalhães (2002) e conceber os narradores como pensadores da própria realidade, já que

[o] espaço do direito à fala, do direito à palavra pode, assim, fazer emergir práticas de sujeitos de suas próprias histórias, que também deliberam sobre os seus rumos, seus desejos de completude, segurança, proteção, aventura, como disputas de poder na sociedade, afirmando que esses devem ter direitos abertos e acessíveis a outras pessoas. (MAGALHÃES, 2002, p. 68).

Optei pelo método da escuta e registro das narrativas. Interferi, apenas, quando necessário, para trazer questões que julgasse importantes para a pesquisa, mas de forma, também, espontânea, sem definir um questionário estruturado, fechado. Ao contrário, caso optasse por um questionário, elaborado a partir do conhecimento que eu tinha e com o olhar despreparado, poderia perder várias questões que foram interessantes para redelinear a discussão, coisas para as quais, ainda, não havia atentado. Esta foi uma estratégia, aliás, que me ocorreu de utilizar, após alguns diálogos mantidos com Ana Lúcia Silva Souza, que em

seu estudo sobre a cultura Hip-Hop, registrado na obra *Letramentos de reexistência* (2011), assume a roda de conversa como método. Analu³ Souza (2011) explica que até utilizou perguntas, mas deixou os jovens que integravam a roda de conversa girar os diálogos, interferindo nas falas dos outros, fazendo, também, perguntas e muitas vezes sugerindo temas que não tinham sido pensados em princípio. Analu Souza mediava as rodas de conversa, mas compreendia os sujeitos da pesquisa como agentes pesquisadores também.

Dessa forma, os depoimentos são tratados, aqui, na perspectiva da História Oral, na esteira de Amadou Hampatè Bâ (2010), que, em *A Tradição Viva*, afirma:

Quando falamos de tradição em relação à história africana, referimo-nos à tradição oral, e nenhuma tentativa de penetrar a história e o espírito dos povos africanos terá validade a menos que se apoie nessa de conhecimentos de toda espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos. Essa herança ainda não se perdeu e reside na memória da última geração de grandes depositários, de quem se pode dizer *são* a memória viva da África. (HAMPATÈ BÂ, 2010, p.167).

Nesse sentido, as narrativas dos interlocutores da pesquisa – que trato como *narradores da marrabenta*, portanto como autores –, devo dizer que constam como versões que vão contribuir para a construção do conhecimento sobre a marrabenta, porque, “para alguns estudiosos, o problema todo se resume em saber se é possível conceder à oralidade a mesma confiança que se concede à escrita quando se trata do testemunho de fatos passados” (HAMPATÈ BÂ, 2010, p.168). Eu concordo com Hampatè Bâ e penso que esses registros orais – e acrescento a produção editorial nos países africanos, muitas vezes, relegados ao esquecimento por não seguir o rigor acadêmico Ocidental – precisam figurar como registros históricos, porque “o testemunho, seja escrito ou oral, no fim não é mais que testemunho humano, e vale o que vale o homem” (p.168).

Essa atenção à *tradição viva* é algo que ainda necessita ser explorado/registrado, mesmo se considerando os estudos desenvolvidos no interior do país. Quando passamos ao contexto dos estudos africanos, no Brasil, a escassez é ainda maior. Logicamente, ainda que haja essa insuficiência de estudos registrados sobre a marrabenta, em Maputo, é possível fazer um levantamento bibliográfico interessante, pensando para além de teses. Ainda hoje, é muito

³ A autora é chamada dessa forma pelos familiares, colegas e amigos. Opto por esse uso, por ser seu amigo próximo, mas também por ser esse, digamos, seu nome social.

difícil acessarmos, no/do Brasil, o conhecimento que tem sido elaborado pelos moçambicanos. Devido a isso e na maioria das vezes, acabamos por utilizar um arcabouço teórico ocidental. Não invalidando, logicamente, esta contribuição, acho importante estreitar o diálogo com esses pensadores descentrados do Ocidente.

A contribuição dessa tese está, possivelmente, na representação que ela traz para o campo de estudos africanos nas universidades brasileiras, ampliando essas vozes tão pouco escutadas do lado de cá. Considerando, também, o documentário, esta investigação pode figurar – fazendo jus à linha de pesquisa que integra no PPGLitCult⁴ –, como um documento da memória cultural, uma vez que registra os depoimentos dos *narradores da marrabenta* (um material inédito), a par de uma bibliografia que acessei e adquiri, apenas porque pude estar em Moçambique, quando também foi possível estabelecer conexões com pesquisadores, que indicaram estudos e mostraram caminhos, às vezes, invisíveis ao olhar estrangeiro.

Em se falando nisso, optarei por não tratar de forma generalizada, mas à título de experiência pessoal, sobre o que acabou gerando a exclusão do Ilê Aiyê desta pesquisa, a pandemia. Ela interrompeu o doutorado-sanduíche, impedindo a realização da etapa de pesquisa de arquivos e deixando outros depoimentos de fora – em Moçambique – e foi um dos motivos que levou à decisão por cancelar a etapa que dizia respeito ao Ilê Aiyê (realização de registro de depoimentos junto à comunidade do Curuzu – fundadores do Ilê Aiyê, moradores do bairro, intelectuais dos movimentos negros de Salvador etc.). Além da Covid-19, que se mostrou numa tendência mais agravante do que atenuante, a decisão da retirada do Ilê da pesquisa foi se mostrando cada vez mais acertada, à medida que fui percebendo a complexidade de tratar da marrabenta, o que me exigiria maior tempo, mais laudas e um escrutínio do vasto material que havia coletado no campo.

Como falei antes, o meu olhar estrangeiro e, em alguma medida, Ocidentalizado, me impediu de enxergar algumas questões que se impunham – tanto pelos depoimentos, como pelas referências moçambicanas. Isso só se tornou visível para mim, à medida que pude participar de eventos junto a pesquisadores moçambicanos e ao ser convidado para compor a edição de uma revista da Universidade Eduardo Mondlane. Nos debates e com o retorno dos pareceristas, percebi que, mesmo exercitando o afastamento ou o desenraizamento de possíveis Ocidentalismos, estava, ainda assim, analisando algumas situações, em certa medida, de forma generalista. Não estava conseguindo ver algumas situações que se apresentavam, ali, bem na superfície do que estavam me apresentando os *narradores da*

⁴ Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura – Universidade Federal da Bahia.

marrabenta e os estudiosos moçambicanos. Pelo contrário, eu as concebia dentro da forma que eu conhecia ou, simplesmente, não as enxergava.

Chegar a essa consciência foi relevante por demais, pois me ajudou a redefinir a tese. Eu reli os textos dos pesquisadores moçambicanos, pois leituras que já havia realizado em Coimbra, em Maputo, aqui mesmo no Brasil (antes do doutorado-sanduíche e no meu retorno ao país) precisaram passar por uma nova avaliação, uma outra análise. Era um novo olhar que se encontrava, relativamente, mais preparado para entender o que os moçambicanos e africanos estavam a dizer e poderei apresentar, de maneira mais qualificada, às pessoas leitoras desse trabalho – espero –, em Moçambique, no Brasil e outros países. Nesse sentido, não poderia deixar de trazer uma reflexão feita por Paulin J. Hountondji (2008), em seu artigo *Conhecimento de África, conhecimento de Africanos: duas perspectivas sobre os Estudos Africanos*, em que

defende que as sociedades africanas devem elas próprias apropriar-se activa, lúcida e responsabilmente do conhecimento sobre elas capitalizado durante séculos. Defende, mais genericamente, o desenvolvimento em África de uma tradição autónoma, confiante em si própria, de investigação e conhecimento que responda a problemas e questões suscitados directa ou indirectamente por africanos. Convida os investigadores africanos da área dos Estudos Africanos e de todas as outras disciplinas a compreenderem que, até ao momento, têm vindo a levar a cabo um tipo de pesquisa maciçamente extravertido, isto é, orientado para fora, destinado em primeira linha a ir ao encontro das necessidades teóricas e práticas das sociedades do Norte. Propõe uma nova orientação e novas ambições para a investigação feita por africanos em África. (HOUNTONDJI, 2008, p. 149).

Ao ter a consciência de pesquisador estrangeiro sobre Moçambique afetada por essas preocupações, ainda não havia acessado a esses pressupostos de Hountondji (2008), mas estava na busca por entender qual era a real importância, enquanto pesquisador brasileiro, de conhecer e colaborar para a construção de saberes sobre um tema super relevante para a história, a cultura, a política dos moçambicanos. Logo, fui levado a entender que há um campo de estudos no Brasil (e no mundo) sobre África, uma área multidisciplinar, ainda carente (em certa medida) em pesquisas sobre as realidades dos países africanos de Língua Portuguesa, principalmente, quando se trata de Moçambique. Minha pesquisa pode e deve colaborar para os Estudos Africanos desenvolvidos no Brasil. Disso, eu não tive dúvidas. Mas, de imediato, comecei a pensar em como fazer isso, de forma colaborativa e

coparticipativa, junto aos moçambicanos e foi então que o estreitamento do diálogo com os pesquisadores de Moçambique – seja pensando os *narradores da marrabenta* ou as pesquisas desenvolvidas pelos acadêmicos moçambicanos sobre os temas dos quais trato na tese – surge como um caminho para uma colaboração efetiva.

O contato com o pensamento de Paulin Hountondji (2008) me trouxe a certeza de que os caminhos escolhidos para o desenvolvimento da pesquisa estavam sendo delineados da melhor maneira. Se o filósofo beninense critica, nos primeiros Estudos Africanos, uma tendência – tanto por parte dos pesquisadores estrangeiros, como por parte dos pesquisadores dos países africanos –, em abordar as realidades em África, a partir de problemas que são projetados pela intelectualidade do Ocidente, ele aponta, por outro lado, como saída para essa situação, duas ações importantes. Para ele,

[o]s investigadores africanos envolvidos nos estudos africanos deverão ter uma outra prioridade: desenvolver, antes de mais, uma tradição de conhecimento em todas as disciplinas e com base em África, uma tradição em que as questões a estudar sejam desencadeadas pelas próprias sociedades africanas e a agenda da investigação por elas directa ou indirectamente determinada. Então, será de esperar que os académicos não-africanos contribuam para a resolução dessas questões e para a implementação dessa agenda de investigação a partir da sua própria perspectiva e contexto histórico. (HOUNTONDJI, 2008, p.158).

Pensando por essa lógica, vejo que, em alguma medida, estou – enquanto pesquisador estrangeiro – muito mais alocado junto aos africanos, os moçambicanos, do que filiado a uma tradição Ocidental de investigação, porque esta tese está, sim, comunicando, primordialmente, a pesquisadores brasileiros, atendendo a demandas de pesquisas que surgem do campo dos Estudos Africanos no Brasil, mas ela acontece a partir de uma agenda de questões desencadeadas pelos moçambicanos, justamente, por conta do diálogo que se estabeleceu, seja por via dos depoimentos, das participações em eventos e revistas ou pela escolha do referencial teórico que embasou o estudo.

1.2 O CAMPO EM MAPUTO

No tocante aos depoimentos, não posso deixar de falar da relevância das conexões realizadas a partir da professora Maria Paula Meneses. Como meu orientador em Moçambique, Dr. Eduardo Lichuge, estava em período de férias, fiquei sem a sua interlocução no primeiro mês, mas quis aproveitar o tempo que tinha ali e, então, comecei a fazer contato com os nomes indicados pela professora Maria Paula. O melhor foi que consegui agendar alguns encontros já no mês de janeiro. O primeiro a me receber foi Tirso Siteo, antropólogo, gestor da *Bloco 4 Foundation – Research in Activism*. Tirso, além de fazer uma rápida contextualização sobre a marrabenta, indicou-me nomes de pessoas que poderiam dar seus depoimentos.

De imediato, fiz os contatos a partir da lista de nomes que ele me forneceu e, ao contrário de minhas expectativas, consegui marcar encontros na mesma semana. Assim, minha produção em Maputo começou já no primeiro mês, quando pude realizar boa parte da pesquisa, considerando o material que trouxe, já que no mês de março precisei interromper a pesquisa, devido à pandemia. Então, intercalando a gravação dos depoimentos com visitas a alguns espaços, fui providenciando as ações previstas no plano de estudos.

Estive na Rádio Moçambique, que exigiu uma documentação da Universidade Eduardo Mondlane, para liberar meu acesso ao arquivo da rádio. O processo burocrático foi um tanto demorado e meu acesso foi liberado, apenas, dias antes de meu retorno para o Brasil. Assim, fiquei sem poder conhecer os documentos que a rádio tem sobre a marrabenta. Creio que seja um dos principais acervos existentes. O Arquivo Histórico também ficou de fora dessa vez. Na realidade, cheguei a fazer duas visitas apenas, mas não pude desenvolver a pesquisa *in loco*. O setor só voltou a funcionar em fevereiro e, mais uma vez, a questão burocrática retardou o processo.

Como estava cumprindo também uma agenda de entrevistas, o retorno ao Arquivo Histórico acabou não ocorrendo pela antecipação de meu regresso ao Brasil. O ARPAC acabou sendo o único arquivo que tive chance de explorar com tempo por estar funcionando no mês de janeiro e não encontrar burocracia para visitar seu acervo. No entanto, no que diz respeito à marrabenta, não havia material volumoso disponível, mas pude entrevistar Marilio Wane, pesquisador e funcionário da instituição, que desenvolveu um estudo sobre a marrabenta, a ser lançado futuramente em um livro, que se encontra no prelo. Também pude encontrar a professora Dra. Alda Costa (outra conexão estabelecida através da professora

Maria Paula), que me pôs em contato com o doutor em Música, o professor Edson Uthui, uma pessoa de suma importância para o desenvolvimento das ações de minha pesquisa, uma vez que, através dele, consegui ter acesso às personalidades mais antigas da marrabenta, as quais pude entrevistar. Uthui acabou por atuar como intérprete de ronga e changana, junto a essas personalidades, que, embora se comuniquem muito bem em português, demonstraram pouco domínio na escuta, o que teria se tornado um problema, caso o registro dos depoimentos de Dilon Djindji e António Marcos – dois dos artistas mais antigos da marrabenta – ocorresse sem a presença de Dr. Edson Uthui.

No que se refere à realização das gravações dos depoimentos, devo confessar que voltei de Moçambique relativamente frustrado, já que algumas entrevistas estavam agendadas e não foi possível realizá-las, como foi o caso de Hortêncio Langa e Calane da Silva – músico e pesquisador da cultura moçambicana, ambos falecidos em decorrência da COVID-19 – e Filimone Meigos, artista, professor e agitador cultural moçambicano. Outras estavam em vias de agendamento, mas o processo foi interrompido, em razão das perspectivas do fechamento dos aeroportos. Tal fenômeno me obrigou a tomar providências para o retorno ao Brasil, sob o risco de ficar preso em Moçambique, sem perspectiva de retorno.

No entanto, acho válido registrar que foi possível coletar um material significativo, que colaborou substantivamente para a construção do argumento da tese. Foram 11 depoimentos, que cito a seguir: Aniano Tamele, António Marcos, Daniel Vilanculo (Danito), Dilon Djindji, Ivan Laranjeira, Marilio Wane, Roberto Chitzondson, Rufus Mucavele, Rui Laranjeira, Terencio Tovela e Wazimbo. Essas pessoas representam vozes com autoridade para narrar a marrabenta. São músicos, cantores e compositores, além de pesquisadores, que têm suas produções voltadas para a música que nasce na periferia e tem o bairro da Mafalala como um dos principais espaços de elaboração.

Como de alguma forma foi esperado por mim, o estágio doutoral pelo CES, contando com a ida à Maputo, foi algo que acrescentou bastante ao estudo. É válido ressaltar que precisei repensar minhas certezas sobre as questões raciais, pois notei que as categorias “preto” e “mulato”/“mestiço” aparecem nas falas dos entrevistados de forma muito espontânea. Observei que há a manutenção dessas categorias criadas pelo sistema colonial. Mas, mesmo diante das falas e de situações que presenciei e que traziam para o centro as questões raciais, sinto que é prematuro elaborar uma análise de forma assertiva, fechada e conclusiva sobre o racismo ou a negritude no contexto moçambicano.

Especialmente, na interlocução mantida com os filósofos Severino Ngoenha e o brasileiro Eduardo Oliveira (este último se encontrava em Maputo no mesmo período, como

professor visitante, nas Universidades Técnica, Pedagógica e Eduardo Mondlane), fui levado a perceber que a situação racial em Maputo é bastante complexa e bem diferente do Brasil, portanto decidi por – na tese – não fazer comparações ou estabelecer hierarquias sobre elaborações da consciência de raça nos dois países, mas, ainda assim, tecerei algumas considerações, a partir do que emerge dos relatos dos *narradores da marrabenta*.

1.3 A TESE, OS RESULTADOS...

Como expus até aqui, a tese acabou se delineando muito na esteira do campo realizado em Moçambique e da interlocução que se manteve, mesmo em meu retorno, com pesquisadores e músicos moçambicanos, principalmente com Edson Uthui. De tudo, a única coisa que não sofreu mudança foi a ideia do documentário como um dos capítulos. Penso que essa é uma forma de retribuir a contribuição que tive para a realização desta tese aos *narradores da marrabenta* e à Moçambique. Desejei um texto que fosse para além dos muros acadêmicos, portanto, que comunicasse para além de pesquisadores universitários. Isso tem uma relação direta com a escolha linguística e com a busca por uma expressão que atingisse os diferentes grupos sociais, de forma direta e sem “trava-língua”, o que acabou por interferir na ordem em que fui abordando os temas.

Assim, no primeiro capítulo, *E o menino Ginho esqueceu de falar sobre a marrabenta*, pensando a marrabenta como uma narrativa da moçambicanidade e, possivelmente, de um nacionalismo gestado pela e na periferia, ainda no período colonial, me lancei a analisar a qual ou quais projetos de nacionalismo em vigor na época em que surge (1920-1930), essa música pode ter se vinculado. Para isso, se fez preponderante avaliar o processo de urbanização de Lourenço Marques (atual Maputo), considerando a organização social, as questões raciais e a formação da periferia, com foco no bairro da Mafalala, principal cena da marrabenta. Devo ressaltar que este é o capítulo em que consta parte do material apresentado na qualificação, por se tratar de uma contextualização necessária, principalmente, para pessoas leitoras que não conhecem a história de Moçambique.

No segundo capítulo – *Música, migração e moçambicanidade* –, a intenção é, a partir da figura de um dos grandes astros da marrabenta, o lendário Fany Mpfumo, avaliar como a migração de moçambicanos para trabalhar nas minas da África do Sul – a par da atuação desses moçambicanos no circuito das gravadoras musicais sul-africanas –, pode ter

influenciado para a moçambicanização da música urbana tocada em Lourenço Marques, na primeira metade do século XX.

Já o terceiro capítulo, *Marrabenta, música e moçambicanidade*, tem a intenção de aprofundar a discussão sobre as impressões do antes e após estágio doutoral, além de fazer uma apresentação mais geral sobre a marrabenta e sobre as questões raciais em Moçambique. Pretendo também mostrar como as questões levantadas no Brasil e Portugal se confirmam ou são refutadas, a partir do contato com os *narradores da marrabenta* e com as pesquisas realizadas pelos moçambicanos, sobre a marrabenta, sobre a música popular moçambicana. Esse capítulo funciona, enfim, como uma contextualização do tema, pensando muito mais no pesquisador estrangeiro, que propriamente no moçambicano, porque, além de constar das primeiras impressões da pesquisa, mostra como elas foram se estabelecendo e ganhando novos/outros contornos.

Por último, no quarto capítulo, *Narradores da Marrabenta – o Documentário*, apresento o material que foi produzido no âmbito da construção do documentário. Devo ressaltar que, embora seja um artista da música e das letras⁵, nunca havia pensado em atuar no cinema, mas a necessidade fez o diretor, o roteirista e (com todas as ressalvas) o *câmera-man*. Como já saí do Brasil com essa ideia de ter o documentário como um dos capítulos da tese e a intenção foi a de produzir algo do tipo “um celular na mão, uma ideia na cabeça”, então, conversei com os cineastas e amigos, proprietários da *Voo Audiovisual*, Edson Bastos e Henrique Filho, que me deram as orientações para a captação das imagens e áudios. Eles também me indicaram o material que precisaria adquirir para a realização das gravações. Assim, saí do Brasil, portando um tripé profissional, um gravador digital e um iPhone Xr (por gravar na qualidade 4k), equipamento adquirido, de fato, para o desenvolvimento da pesquisa e do documentário. Vale ressaltar que, no quesito gravação, Mércia Brito, cineasta brasileira do Rio de Janeiro, se encontrava em Coimbra no mesmo período em que estive por lá, quando nos conectamos e ela também me forneceu outras orientações importantes para a minha atuação como “câmera-man”.

Chegando ao Brasil, à medida que fui realizando as transcrições dos depoimentos – algo que não pude terceirizar, devido ao registro do português dos *narradores da marrabenta* possuir muito das línguas moçambicanas –, busquei estudar cinema, ao menos, as etapas de roteiro, montagem, produção. Então, entre os meses de março e maio de 2021, fiz, pelo

⁵ Algo que se tornou produtivo para a minha formação em cinema, principalmente, para entender a construção de um roteiro.

Centro Cultural B_arco, os cursos *Dirigindo a Montagem*, com Daniel Rezende e *Roteiro: do começo ao fim, passando pelo meio*, com Jorge Furtado. Também fui cursista do *AFROFORMAÇÃO - Curso de formação fundamental em audiovisual*, realizado pelo *EPA - Produtores Executivos Associados*. Além disso, participei de duas oficinas: uma de documentário e outra de roteiro. Essa formação foi de suma importância para eu me desenvolver como roteirista e diretor. Inclusive, tive um prêmio pela EPA, com o *Narradores da Marrabenta* sendo um dos dois melhores projetos de audiovisual dos cursistas. O prêmio se tratou de uma consultoria com a *Zordon*, empresa que analisa projetos, dando *insights* para aproximar o audiovisual do público. Com as formações e a consultoria, enfim, foi possível realizar a elaboração das etapas até chegar ao roteiro e eu as apresento no quarto capítulo⁶: tema principal, *storyline*, sinopse, estrutura narrativa, argumento e roteiro.

A fundamentação teórica, como dito anteriormente, prezou pelo protagonismo de vozes moçambicanas ou africanas, de modo geral, mas não deixou de lado pesquisas de outros quadrantes globais, importantes para se pensar o tema. Ressalto que essa escolha é muito mais epistemológica, do que propriamente uma escolha política (e até é, em alguma medida). Para além do que digo antes, sobre nossa forma de olhar para a África, mesmo quando a intenção é a de nos irmanarmos, é preciso expressar a dificuldade de utilizar certos conceitos desenvolvidos pelo Ocidente para lidar com questões que são moçambicanas, angolanas, sul-africanas...

Mesmo sem a consciência que tenho hoje, senti essa dificuldade em utilizar a Teoria da Literatura *universal* para me ajudar no estudo da obra de Honwana. Na época, renunciei a abordagens mais formais do texto e investi numa análise mais crítica, pensando o texto politicamente. Nesta ocasião, optei por fazer diferente e, nesse caso, busquei estudos como os de António Sopa (2014) Eduardo Mondlane (1995), José Luís Cabaço (2009), Luís Bernardo Honwana (2017), Mario Pinto de Andrade (1997), Maria Paula Meneses (2016), Rui Laranjeira (2014), José Craveirinha (2008), Marilio Wane (2020/2021), dentre outros, para o aprofundamento dos temas que surgem em meio à pesquisa e que, nem sempre, nós conseguimos enxergar e lidar, considerando-se um olhar de fora.

⁶ A banca receberá o acesso ao documentário, que será exibido também no dia da defesa, 30 minutos antes do início.

2 E O MENINO *GINHO*⁷ ESQUECEU DE FALAR DA MARRABENTA...

A obra *Nós matámos o cão-tinhoso*, de Luís Bernardo Honwana, foi o mote para minha pesquisa de Mestrado que resultou na dissertação intitulada *Nós matamos o cão-tinhoso: anticolonialismos, projetos de nação e protagonismos de (novos) homens moçambicanos*. A partir das pequenas estórias criadas por Honwana, foi possível flagrar – logicamente, num plano ficcional – as diferentes situações de opressão vivenciadas pelos povos tradicionais moçambicanos. Nesse estudo, trabalhei com a hipótese de um olhar específico sobre a realidade da então colônia, pois existem marcas que me levaram a perceber as narrativas sendo contadas por narradores-personagens que, no plano da sociedade colonial, correspondiam aos *assimilados*: ou seja, sujeitos pertencentes às hegemonias tradicionais, que foram incluídos na política de assimilação do Estado Colonial e, por isso, diferente dos *indígenas*, tiveram acesso à educação portuguesa (CONCEIÇÃO, V.G., 2016).

Esta obra de Honwana torna-se emblemática, porque, junto com *Godido e outros contos*, de João Dias, são os únicos textos em prosa publicados no período colonial. Não tenho como sugerir o motivo, mas a obra de Honwana se tornou mais popular, em Moçambique e no exterior. Talvez pelo texto de João Dias ser mais antigo, mas por ter sido publicado postumamente... (CONCEIÇÃO, V.G., 2016). O que, realmente, chama a atenção – deslocando a discussão para a atual pesquisa – é que mesmo denunciando a violência do sistema colonial e promovendo as culturas locais, Honwana não chega a trazer a marrabenta para sua representação, enquanto elemento cultural moçambicano. Da mesma forma, observo que Raul Bernardo Honwana e Nely Honwana (pais do escritor) também não mencionam a marrabenta em seus livros autobiográficos – respectivamente, *Memórias* (1985) e *Mahanyela – A Vida na Periferia da Grande Cidade* (2018).

Ouso dizer que a família Honwana – pelas trajetórias do escritor e de seus pais, narradas nas obras supracitadas – teve uma importante atuação na gestação da luta junto à FRELIMO. Pelos relatos de memória e pelo texto literário, é possível perceber certo comprometimento com as questões políticas e culturais que pairavam sobre Moçambique no período colonial. Também no pós-colonial, quando Luís Bernardo Honwana, chegou a ocupar

⁷ *Ginho* é o narrador-personagem em três das narrativas presentes na obra *Nós Matámos o Cão-Tinhoso*: na primeira narrativa, que dá nome à obra, em *Papá, Cobra e eu* e, por último, em *Diário de Imóveis e Jacentes*. Em entrevista concedida no âmbito da pesquisa de mestrado, Honwana me explicou que embora os textos não sejam biográficos, e, sim, ficcionais, *Ginho* é seu apelido de infância.

o cargo de Ministro da Cultura e, hoje, mesmo estando ativamente fora do quadro político moçambicano, segue escrevendo sobre nação e cultura, apresentando reflexões muito importantes para pensar Moçambique. Por isso, não pude me furtar a questionar: por que a marrabenta não aparece nessas três obras?

Afinal, trata-se de registros – ficcional e memorialistas – importantes para se apreciar a construção da nação moçambicana, em que o discurso sobre as culturas e línguas nacionais nascem, exercendo um papel preponderante. No entanto, a marrabenta não é flagrada, nem mesmo *en passant*, nesses arquivos que podem ser considerados como importantes documentos da memória cultural de Moçambique. De outro modo, diversos agentes da história moçambicana – hegemônicos ou não-hegemônicos – produzem narrativas que recolocam a marrabenta como expressão musical nacional. Agentes que ora são representantes legítimos, protagonistas da história da marrabenta no país; ora são outros, como agentes financeiros que, apropriando-se dessa manifestação na condição de símbolo cultural, a vinculam a suas marcas em peças publicitárias em busca de atrair o mercado consumidor com o apelo midiático de ‘produto nacional’⁸.

Essa e mais algumas questões me acompanharam quando segui rumo à Moçambique e, ao menos, uma delas trago para desenvolver nessa discussão: de que forma a marrabenta pode ser lida como uma elaboração de moçambicanidade e/ou nacionalismo na música popular de Moçambique? Parto dessa questão, uma vez que, mesmo sem evocação direta, essa foi uma reflexão presente em, praticamente, todas as narrativas que consegui registrar. Para além dos depoimentos dos *narradores da marrabenta*, quero compartilhar com o leitor sobre algo que pude observar, mesmo em curto espaço de tempo, qual seja: um possível silenciamento ou talvez uma resistência na assunção da marrabenta como um dos símbolos da nação.

Nesse caso, resolvi, neste capítulo, pensar sobre a marrabenta como uma narrativa de nacionalidade, gestada pela periferia, no contexto moçambicano ainda colonial. Avalio esse processo como algo que teria sido forjado e mantido tanto à revelia do Estado Colonial – quando surge entre as décadas de 1920 e 1930 –, quanto à revelia do Estado Nacional – considerando os primórdios de uma organização em torno de ideias independentistas e nacionalistas, representadas nos princípios da FRELIMO – Frente de Libertação de Moçambique, ainda como movimento de libertação, mas também como partido que se

⁸ Como veremos adiante, na análise das peças publicitárias do banco *BCI*.

instituiu após a independência e que ainda hoje, ininterruptamente, se mantém à frente do país.

Assim sendo, pretendo, aqui, refletir sobre algumas noções que foram preponderantes para o entendimento da marrabenta. Noções que, de certa maneira, mudaram a tônica do estudo, justamente porque os moçambicanos têm uma forma própria de lidar com elas. Nesse caso, pensar a periferia e as relações raciais tornaram-se dois pilares importantes para o desenvolvimento dessa reflexão, porque foi necessário um desenraizamento das abordagens ocidentalizadas, renunciando a elas, no exercício de imergir nas narrativas e saberes moçambicanos, nos saberes africanos. Então, esse capítulo surge como um caminho para construir um olhar sobre a marrabenta e as questões que a circundam, a partir de uma episteme descentrada do eixo europeu/ocidental/brasileiro, para não correr o risco de propor uma comunicação, aparentemente, ilógica, para o que, aqui, se pretende refletir, qual seja: a marrabenta como representação de um nacionalismo nascido e mantido pela e na periferia de Lourenço Marques.

A argumentação para tanto permeou o entendimento sobre a formação da periferia, principalmente do bairro da Mafalala, local muito importante quando se pensa as efervescências culturais e políticas de Moçambique, nas primeiras décadas do século XX. Também se fez necessário identificar os nacionalismos para dimensionar qual dos ideais nacionalistas delineavam – em certa medida, de alguma forma ou de maneira indireta – a periferia. Porque, se a marrabenta vai ser lida aqui como uma formulação espontânea de nacionalismo e de identidade cultural, é preciso entender: 1) A qual ideia de nação a periferia se vincula 2) Em que medida a marrabenta pode ser lida como uma narrativa nacional elaborada na e pela periferia.

2.1 A SOCIEDADE COLONIAL E A URBANIZAÇÃO DE LOURENÇO MARQUES

No Brasil, a subjugação do negro se deu, desde o período colonial, pela política genocida, ocultada dos documentos oficiais, mas bem evidenciada nas práticas do Estado, que nega a cidadania da população afrodescendente – quando se fala de representação, segurança, educação, políticas públicas etc. –, relacionando o subdesenvolvimento dos negros ao discurso meritocrático. Já na Moçambique colonial, é possível dizer que a inferioridade do africano foi afirmada e mantida burocraticamente – também estrategicamente – por Portugal e

sua política de assimilação, que maquiava o racismo embutido nesses documentos, através da proposta de cidadania que seria conquistada pelo sujeito moçambicano, após atingir o título de assimilado. Ou seja, a partir do momento em que, dentre outras coisas, tivesse fluência com o português, aderisse aos costumes socioculturais de Portugal e perdesse qualquer contato com a cultura tradicional de seu povo.

Importante é ressaltar que essa política de assimilação não foi uma estratégia utilizada desde os primeiros contatos dos portugueses com a África. É um discurso que passa a fazer parte dos documentos oficiais de Portugal, quando acontece a “ocupação efectiva”, como se pode notar nos textos do sociólogo e primeiro presidente da FRELIMO, Eduardo Mondlane (*Lutar por Moçambique*, 1995) e do também sociólogo moçambicano – membro da FRELIMO, em período diferente – José Luís Cabaço (*Moçambique: identidade, colonialismo e libertação*, 2009).

A ocupação da África pelas potências europeias se deu, de fato, no século XX, após a Conferência de Berlim (1885). Algo impulsionado pelo emergente capitalismo industrial, quando esse passou a representar “uma ofensiva contra a prática da escravatura” (CABAÇO, p.30), pois, nesse momento, era necessário “se apropriar diretamente das matérias-primas, do controle de produção e dos meios de produção nos territórios ultramarinos” (p.34). Na corrida para a ocupação e controle dos “seus” territórios em África, Portugal lançou mão das técnicas historicamente conhecidas para dominação colonial e criou várias estratégias diferentes das utilizadas no primeiro momento:

Sempre que possível [...] recorreu à infiltração de comerciantes portugueses, que se disfarçavam de simples homens de negócios interessados em troca de mercadorias entre parceiros iguais; mas em seguida, após terem espiado e feito mapas minuciosos de toda a região, enviavam as forças militares para eliminar qualquer resistência por parte dos chefes locais. Por vezes, os portugueses utilizavam colonos brancos, que alegavam precisar de terra para cultivar, mas que, depois de a terem recebido dos chefes locais tradicionais, reclamavam a posse das terras comunitárias e começavam a escravizar seus anfitriões africanos. Por vezes, foram utilizados mesmo missionários portugueses como “pacificadores” dos nativos, espalhando a fé cristã como instrumento para adormecer os africanos, enquanto as forças militares portuguesas ocupavam a terra e controlavam o povo. (MONDLANE, 1995, p.33).

Colonizar o africano, nos séculos XIX e XX, significava “melhorar sua prestação no mercado de trabalho sem transformar a ordem existente e sem diminuir a polarização social”

(CABAÇO, p.37). Através da fé e da ciência, a cosmogonia africana foi sendo substituída por outra, através de argumentos que imputavam culpa, pela ideia de “pecado”, ao colonizado, que passou a ser visto como um ancestral de seu colonizador, portanto inferior ao europeu, em termos de evolução. Essa era a lógica que regia o sistema colonial europeu, que tinha na França e na Inglaterra as principais normas para colonizar, mas foi em Portugal, o “primo pobre” europeu, que se identificou a maior eficácia, sendo o último detentor do império colonial na contemporaneidade.

Isso, porque os portugueses utilizaram duas facetas: a primeira diz respeito à “ideologia nacional-imperial”, que estrategicamente coloca portugueses e africanos como um só povo português, logicamente, sendo os africanos os “portugueses em projecto”, a partir da “assimilação”, uma estratégia da política ultramarina de Portugal, que põe os territórios africanos como parte da nação, conforme a Constituição de 1933. Essa estratégia dos portugueses recebeu reforço no período do Estado Novo, quando a partir do projeto de lei nº 39.998 fica estabelecido que “emitir opiniões que pusessem em causa a ‘legitimidade’ da dominação colonial podia ser considerada uma forma de *intentar* contra a independência de Portugal, um crime de traição à pátria” (CABAÇO, 2009, p.99). A segunda faceta é o mito do “bom povo português”, em que Portugal aparece como afável e tolerante perante os africanos negros, que – diferente dos mouros e judeus (infiéis e traidores) – eram concebidos como “selvagens”.

2.1.1 Moçambique sob o signo da *assimilação*

No contexto moçambicano, desde a “geração de 95” (1895), capitaneada por Antônio Enes, a assimilação aparece de forma documental, como justificativa para a exploração do trabalho escravo do africano. De acordo com Cabaço (2009), Enes defende que o sujeito africano acessaria a uma cidadania portuguesa a partir do trabalho. Buscando respaldo no modelo inglês de colonização, Antônio Enes, então, embarca no argumento de que era necessário “desenvolver a colônia, para desenvolver a metrópole”, prevendo a prática produtiva como ação educativa. Dessa forma, tinha-se o argumento para explorar a mão-de-obra dos moçambicanos, mas o desenvolvimento da colônia era um argumento apenas figurativo, já que os próprios documentos mostram que o racismo era o elemento delineador

do tratamento dispensado aos africanos, por mais que Portugal quisesse aparecer como não racista.

Era preciso criar categorias sociais e a ilusão de que um africano necessitaria a cidadania portuguesa, pois, segundo Mondlane (1995), os povos “conquistados” só poderiam reclamar alguma igualdade ao tornarem-se, de fato, portugueses. Algo que não aconteceu, porque a política de assimilação foi só uma forma de manter o controle sobre o colonizado. Nesse caso, da década de 1920 até a década 1960, foram criados atos coloniais, constituições, estatutos, cartas orgânicas, enfim, uma série de documentos oficiais que regulamentaram as relações sociais em Moçambique e nas outras colônias portuguesas, na intenção de agradar a política externa, subjugar e explorar o africano e fazer a manutenção da soberania portuguesa nas colônias. Segue, então, uma apresentação da sociedade moçambicana, para o conhecimento dessa estrutura e a posição do negro dentro dessa estrutura, que se organiza a partir do argumento da *assimilação*.

Portugal foi criando estratégias para manter, principalmente, o africano não-assimilado no lugar de um sujeito inferior a todos os demais sujeitos da sociedade. O *indígena*, assim, precisava figurar no discurso colonial como um sujeito de quarta ou quinta classe, na intenção de obter o controle sobre ele, explorando seu trabalho – ao fim e ao cabo – sem remuneração, já que o seu pró-labore não era suficiente para o pagamento dos impostos, coisa que era feita a partir do trabalho forçado, justificado pela lei. Tudo isso, com um único objetivo: servir à minoria portuguesa. Num primeiro momento, devo me concentrar na figura do *assimilado* e do *mestiço*, considerados como portadores de relativos privilégios, em comparação ao *indígena*, já que tinham o título de cidadão, possuíam formação e, conseqüentemente, salários melhores. Entretanto, acho importante saber de que forma essa falácia da “assimilação” e da “miscigenação”, dois argumentos utilizados por Portugal para atestar sua humanidade, mascarou o racismo que atinge a esses sujeitos. Quais são as práticas racistas que tocam o *assimilado* e o *mestiço*, já que eles são diferenciados dos *nativos*?

A assimilação, no papel, representou uma passagem da condição de *indígena* para a condição de *assimilado*, um novo cidadão português. Em tese, como dito antes, esse cidadão passaria a ter acesso e a gozar de todos os privilégios que o branco e o mestiço, se, além de falar o português fluentemente, tivesse meios para o sustento de sua família, tivesse boa conduta, assumisse os hábitos da metrópole e abandonasse os hábitos e o contato com seu povo. Conforme Eduardo Mondlane (1995) coloca, a desigualdade racial já aparece nessas exigências. Porque, segundo ele, o *assimilado* precisava se tornar mais “civilizado” que a

maioria dos brancos, que tinham essa cidadania automaticamente. Sendo que à época, 40% dos portugueses eram analfabetos e, desses, muitos não tinham o suficiente para se sustentar.

Não é porque se tornou oficialmente um cidadão português que o assimilado deixou de sofrer com o racismo. Considerando a situação econômica, na comparação entre os salários recebidos, o assimilado, ganhava mais que o “nativo”, menos que o mestiço e que o branco, mesmo sendo este último sem qualificação para o cargo. No contexto educacional, Mondlane (1995) informa que os professores tinham uma tendência a dar notas inferiores aos alunos africanos e isso foi admitido para ele, pelo reitor do Liceu Salazar, em 1961.

Sobre a circulação pelos espaços públicos, ele diz que o *assimilado* precisava estar sempre com o cartão de identidade, coisa que não acontecia com um branco. Se fosse parado pela polícia sem estar com o documento, era preso, assim como o *indígena*. Também não podia estar pela rua após a hora de recolher, nem acessar alguns espaços de gente branca – o cinema e o banheiro público são exemplos disso. A situação do *assimilado* não era tão agradável, pois vivia sob várias restrições. Era preciso negar-se enquanto africano, inclusive, perdendo o contato com sua família, mas não era, de fato, incorporado ao mundo dos brancos. Eduardo Mondlane (1995) pontua que, no máximo, a *política de assimilação* criou “brancos honorários”. Ele denuncia o número reduzido de africanos que foram incluídos nessa política, dizendo que, à época, “de uma população de mais de 6 milhões em 1950, não havia mais de 4555 assimilados” (p.49), considerava um número irrelevante.

Em Mondlane (1995), também em Cabaço (2009), a miscigenação aparece como uma política que foi encorajada como política oficial, antes mesmo da *política de assimilação*. Para os portugueses, a infiltração entre os povos tradicionais era uma forma de apropriação das terras, sem necessitar de conflito armado, já que tinha perdido várias batalhas para os povos africanos. Mas, como a assimilação, o resultado dessa política foi ínfimo. Mondlane (1995) aponta a formação de uma minoria mulata – 0,5% da população da época –, como o “maior grupo minoritário depois dos europeus, e um elemento importante na superestrutura da sociedade não indígena, embora sua importância seja mais qualitativa que quantitativa” (p.49).

A formação de mestiços, para além de ser resultado de uma política de Estado, deve-se também ao fato de, nas primeiras expedições enviadas a África por Portugal, não ser permitida a presença de muitas mulheres. Nesse caso, os portugueses foram se unindo às mulheres africanas, que “quase nunca se tornavam esposas legais”. O racismo sempre foi um elemento presente nessas relações, então, essas eram consideradas como serviçais ou escravas, mas seus filhos tornavam-se os herdeiros das terras. Nessa época, se se pode falar

em assimilação, é a do português pelo africano. Mondlane (1995) narra que os portugueses, proprietários de terra, no século XVIII, pareciam chefes africanos degenerados.

Na década de 1960, segundo Mondlane (1995), a comunidade dos mestiços já aparece urbanizada e educada aos moldes portugueses. Possui a cidadania portuguesa, pela linhagem paterna, “no que diz respeito à educação e empregos, gozam de um grau maior de igualdade do que o assimilado”, mas a integração à sociedade portuguesa é, também, superficial. Não havendo o casamento do branco com a mulher africana, de forma oficializada, até mesmo porque, não havia a aceitação por parte da comunidade portuguesa, a criança mestiça era submetida a dois tipos de educação: a primeira, na infância, nas bases das culturas africanas, pois ficava com a mãe até atingir a idade de ir para a escola portuguesa e, a partir daí, era submetida à educação portuguesa, junto à família do pai. Sua situação só sofria mudança quando seu pai se casava com uma portuguesa e tinha filhos, porque aí a criança poderia ser devolvida à mãe ou mantida numa condição inferior aos filhos do casal, em segundo plano para tudo o que diz respeito ao bem estar e à educação.

Então, assim como o *assimilado*, o *mestiço* ficava deslocado socialmente, pois, muitas vezes, eram “ressentidos com os portugueses”, mas também eram educados para conceberem sua mãe como inferior e, por isso, muitas vezes, nem falavam a língua dela. Para Mondlane (1995), se a política da mestiçagem serviu para “cimentar a dominação portuguesa sobre a cultura indígena” – *pero no mucho!* – isso não aferiu a cidadania portuguesa, de fato, ao mestiço, pois não tinha as mesmas oportunidades que os brancos. Os melhores empregos e os cargos mais elevados, por exemplo, continuavam sempre nas mãos dos portugueses, mesmo sendo esses menos qualificados.

Por isso, o *mestiço* tinha motivos de sobra para não se identificar com o português, mesmo tendo posição privilegiada perante o africano, pois era como se fosse um português degenerado. É esse ressentimento que põe o mulato na dianteira, quando se fala dos movimentos anticoloniais – em sentido restrito –, pois foi o primeiro grupo a agitar as manifestações. No entanto, como havia de ser, estar nesse “entre-lugar” – metade africano, metade português –, e distanciado de suas raízes, o colocou sob desconfiança e não teve como se manter à frente do movimento mais coletivo, sempre, pois não tinha como representar toda uma população, o “distanciamento da população comum africana deixou-os sem base para converter estas ideias em acções realistas” (MONDLANE, 1995, p. 51).

Entre os “africanos não assimilados” ainda tem um grupo que se organizou à revelia do Estado colonial. Optei por deixar por último, justamente, por ser um grupo que não estava, de alguma forma, submetido às políticas de categorização e distribuição social de Portugal.

Estava alocado nas periferias de Lourenço Marques – hoje, Maputo. São os “grupos sociais periurbanos”, cuja origem Cabaço (2009) explica da seguinte forma:

Essa migração de gente do campo tradicionalista para um *habitat* urbano onde era forte a presença da modernidade ocidental foi dando origem a um novo tipo sociocultural que o maniqueísmo estreito da colonização em Moçambique insistia em continuar remetendo para a classificação residual de *indígenas*: era o africano da periferia dos centros urbanos, que, mantendo suas cosmogonias e falando quase que exclusivamente a própria língua, se encontrava distante de sua comunidade, desenquadrado das relações hierárquicas, dos vínculos tradicionais, das práticas consuetudinárias, dos espaços rurais. Ele vivia solicitado por hábitos e comportamentos diferentes, tinha que gerir diferentes espaços, era compelido a desenvolver aptidões técnicas e educacionais da sociedade urbana, recebia o influxo de novos conhecimentos. Nesse parcial desenraizamento, ele não rompia, contudo com suas origens e era sobre tais referências que construía as várias identidades na nova situação: nos subúrbios urbanos, reestruturava-se em sistemas de organização da vida que refletiam a simbiose dos dois universos culturais em que orbitava. (CABAÇO, 2009, p.139).

Os *periurbanos* sofreram, como coloca Cabaço, uma “reestruturação” social e psicológica, desenvolvendo estratégias de sobrevivência, tirando o melhor e mais útil da situação contraditória em que se encontrava. Nesse sentido, eles criavam laços de solidariedades com os que se encontravam em sua mesma situação, desenvolvendo códigos que eram interpretados com flexibilidade para cada momento. Os *periurbanos*, pelo que se entende, inovam e improvisam tanto a tradição quanto as regras coloniais, visando a sua sobrevivência nesse cenário, como vimos anteriormente, tão hostil para o *nativo*. Os mais jovens não respondiam passivamente ao processo de assimilação do Estado, mas também não respeitavam hierarquias e regras costumeiras, embora essas continuassem a ser referências importantes e por isso eram mantidas de forma reinterpretada. Não tinham consciência, mas a busca pela sobrevivência representou uma subversão aos mecanismos de controle do colonialismo, pois

[e]sses periurbanos aprendiam a mimetizar-se nos comportamentos da sociedade branca quando disso podia tirar vantagem e teatralizava a “ingenuidade camponesa” sempre que precisava se defender. Em síntese, ele se ia apropriando, num único corpo cultural, de seu destino, tornava-se sujeito de um processo, o de sobrevivência, fazia cultura e começava a

retomar, das mãos do colono, a iniciativa do próprio futuro como indivíduo e como grupo. (CABAÇO, 2009, p. 140).

Não à toa, desse grupo, conforme apresentação de Cabaço (2009), saíram muitos agentes e informantes do sistema, mas também muitos militantes do movimento anticolonial. O poder local não tinha o controle deles, por isso os mantinha sob repressão, utilizando, inclusive, dos *mabandidos*, um grupo de *periurbanos* criminosos que exerciam violência sobre a periferia, justamente, para que os demais *periurbanos* os temessem. Para o poder colonial, esses serviam-no como um toque de recolher.

Sem ser os *mabandidos*, os *periurbanos* se organizavam também em torno das associações de mútuo auxílio e das agremiações religiosas. Esses tinham a africanidade como base e buscavam suas referências tanto na Bíblia, como no panafricanismo. Do processo de aprendizagem desenvolvidos por esses sujeitos, que perpassavam a troca de experiências de vida, o planejamento de autodefesa e entreajuda, passaram a interpretar a realidade e entender a diferença e as desigualdades raciais, da dominação política, a qual estavam submetidos.

2.1.2 A periferia a partir da Mafalala

Eu acho que, mais do que qualquer coisa, é contextualizar a Mafalala... acho que é um espaço que concentra muito da história recente de Moçambique, do último século, e que está diretamente ligado ao desenvolvimento econômico, social e cultural da cidade de Maputo e do país, de uma maneira geral. E... isso tem muito a ver com a forma como a cidade de Maputo foi desenvolvida. Um espaço que tem dois espaços, com dois mundos: um mundo mais colonial, europeu, e um mundo africano e negro, né?

(Ivan Laranjeira – *Museu da Mafala*, 2020).

Saio de um plano mais geral, ao tratar da configuração social de Lourenço Marques, período colonial, para tentar estabelecer um quadro da cena em que se desenvolve a marrabenta. Por isso, torna-se importante entender as tendências – artísticas, culturais, políticas etc. – que delineavam o comportamento dos habitantes do subúrbio de Lourenço Marques e que, em diferentes perspectivas, podem ser lidas na elaboração da marrabenta, uma música que tem a Mafalala como cenário principal. Por isso, aqui, em total acordo com a fala

de Ivan Laranjeira na epígrafe, não havia condição de prosseguir sem trazer alguns estudos importantes sobre a urbanização de Maputo, a partir do subúrbio, antes mesmo de tocar em alguns dos depoimentos dos *narradores da marrabenta*, que funcionarão como importantes ferramentas para compreendermos, relativamente, a periferia de Maputo – então Lourenço Marques –, em sua complexidade, para entendermos a cena social de produção da marrabenta.

Para um início de conversa, recorro a estudos da área da arquitetura e da Geografia, como auxílio para pensar a urbanização de Lourenço Marques, visando entender como se estruturou a periferia, pondo em foco o bairro da Mafalala. Nesse sentido, os estudos de Nuno Simão Gonçalves (2016a e 2016b), Joaquim Miranda Maloa (2016) e Vanessa de Pacheco Melo (2013), foram importantes para tal intento, porque possibilitaram, ao olhar estrangeiro, conhecer esse processo que acontece muito no ritmo forçado de adaptação ao cenário imposto pela colonialidade portuguesa, mas também movido por questões que têm relação com os territórios vizinhos à Moçambique, os quais são referidos pelos autores como *hinterland* colonial britânico, que são os territórios sob domínio inglês, situados mais para o interior do continente africano.

O projeto de urbanismo de Lourenço Marques data de 1887, final do século XIX, portanto, tem estreita relação com a “ocupação efectiva”. Segundo a angolana Vanessa Melo (2013), em seu *Urbanismo português na cidade de Maputo: passado, presente e futuro*, o plano tem a assinatura do major António José de Araújo e a participação do major e engenheiro Joaquim José Machado. Neste plano, já consta a previsão da criação de um pequeno bairro indígena, que não foi construído nesse período e tinha estrutura semirural/semiurbana. Conforme Melo (2013), o projeto trazia uma cidade em dois planos: 1) **a cidade alta** (fresca e arejada), em que se concentraria a administração, as instituições civis e religiosas, as residências das classes altas; 2) **a cidade baixa**, em que se concentrariam as atividades marítimas, o comércio, o porto, os locais de emprego e as classes mais baixas. Um urbanismo muito parecido com o da cidade de Salvador, por sinal.

De acordo com Joaquim Miranda Maloa (2016), em sua tese *A urbanização moçambicana, uma proposta de interpretação*, havia poucas áreas urbanizadas e avaliando a geografia do período, ele explica que não havia integração das regiões do território concebido como Moçambique, pensada de forma nacional. Segundo o autor moçambicano, as linhas férreas não conectavam norte e sul do território. No entanto, todas elas ligavam os portos a países do *hinterland*.

Nuno Simão Gonçalves (2016a), em *Políticas de gestão (sub)urbana de Lourenço Marques (1875-1975)*, faz uma leitura desse processo que muito me interessa. É ele quem

demonstra, com cores mais encarnadas, a filiação portuguesa a um modelo de urbanismo ditado pela Inglaterra, no tocante às colônias inglesas em África. Também vai desenhando como o racismo colonial foi o principal delineador da urbanização moçambicana. O pesquisador português, assim como Melo (2013), vai notar mudanças na forma de ocupar a cidade, tomando a “ocupação efectiva”, também, como marco.

Segundo Gonçalves (2016a), nos primeiros séculos de expansão europeia em África, as populações indígenas ocupavam interstícios urbanos, pois a presença indígena era tolerada, devido às trocas comerciais. No final do século XIX⁹, surge uma primeira proposta de gentrificação urbana da administração colonial, pois era necessário considerar os “novos” interesses de Portugal (ocupação dos territórios, exploração das matérias primas e das populações nativas). Isso, como pudemos notar nos estudos de Cabaço (2009) e Mondlane (1995) foi sendo desenvolvido a partir do discurso demagógico de António Enes, em 1887, quando defendeu o desenvolvimento das colônias, para desenvolver a metrópole, já que Portugal e os territórios ultramarinos, formavam uma nação, a nação portuguesa.

No discurso falacioso de desenvolvimento, era a população nativa o único grupo que precisava passar pelo processo de evolução e por isso foi jogado, de uma vez por todas, para a base da pirâmide social (onde sempre esteve, mas, nessa etapa, de forma burocratizada). A sua movimentação da base para o topo da pirâmide, nessa perspectiva, se daria a partir da *política de assimilação*. Como vimos anteriormente, uma barganha do sistema colonial português, que se utilizou desse argumento para justificar a subjugação do *indígena*, a invasão das suas terras e o trabalho escravo das populações nativas. Mas, no tocante à urbanização, a essa narrativa, juntou-se os incêndios ocorridos nas palhotas (tipo de arquitetura tradicional, utilizada principalmente pelos povos ronga) no centro. Argumento que conduziu as populações tradicionais para as periferias.

Em outro texto, *O urbanismo da Mafalala: origem, evolução e caracterização*, Nuno Gonçalves (2016b) vai aprofundar os estudos sobre o plano de urbanização português em Moçambique, evidenciando como esse plano foi se tornando cada vez mais racista e segregacionista. O centro, a *xilunguine* (cidade dos brancos, na língua ronga) foi ficando pequeno para acolher as populações nativas. Além dos incêndios, as doenças foram motivos fortemente utilizados pela administração para segregar o sujeito local, porque embora tenham

⁹ Por esse motivo os três autores devem ter considerado tanto a “ocupação efectiva”, como o Estatuto do Indigenato e a política de assimilação para desenvolverem suas análises.

maior relação com a ocupação estrangeira, se proliferaram entre os povos locais, por conta da insalubridade em que viviam.

Mas Gonçalves (2016b), a partir do bairro da Mafalala, vai avaliar a forma como a periferia foi se organizando, à revelia do sistema colonial e criando formas próprias de sobreviver e subverter ao/o colonialismo. Primeiramente, Nuno Gonçalves (2016b) apresenta o plano que também aparece no estudo de Vanessa Melo (2013), o projeto do Major Araújo (Plano Araújo), um plano ortogonal, que incluía a construção do bairro indígena – que não foi construído, como posto anteriormente. Segundo Nuno Gonçalves (2016b), em 1903, foi traçada a circunvalação e é a partir disso que a cidade se desenvolve e chega a essa estrutura que permanece ainda hoje.

A estruturação urbana da cidade, como a conhecemos hoje, faria completa logo em 1903, quando foi traçada a circunvalação. À exceção de alguns serventes domésticos que eram alojados em dependências nos quintais das casas ou lojas dos patrões, os restantes africanos foram compelidos a estabelecerem-se nos terrenos baldios exteriores à circunvalação. Estas medidas legais preocupavam-se mais com o controlo dos movimentos destas pessoas do que com a regulação e combate à insalubridade local. (GONÇALVES, 2016b, p.114-115).

Em termos geográficos, o autor explica que a circunvalação é um plano português, utilizado, inclusive, na urbanização de Lisboa e Porto. Em Lourenço Marques, a ela circunscreve a *xilunguine* com um raio de 2 km e funcionou estrategicamente como uma “linha de fiscalização tributária da cidade, teve também uma intenção defensiva em relação a possíveis novas rebeliões indígenas” (p.117). Para deixar a cidade dos pretos bem separada da cidade dos brancos, nesse caso, foi pensada outra circunvalação de 3 km, tendo o subúrbio proposto, de início, a partir de 1 Km do exterior do arco da *xilunguine*. Para uma noção visual do que apresenta Nuno Gonçalves (2016b, p.119) sobre a circunvalação, segue a imagem do projeto da cidade utilizada por ele em seu artigo:

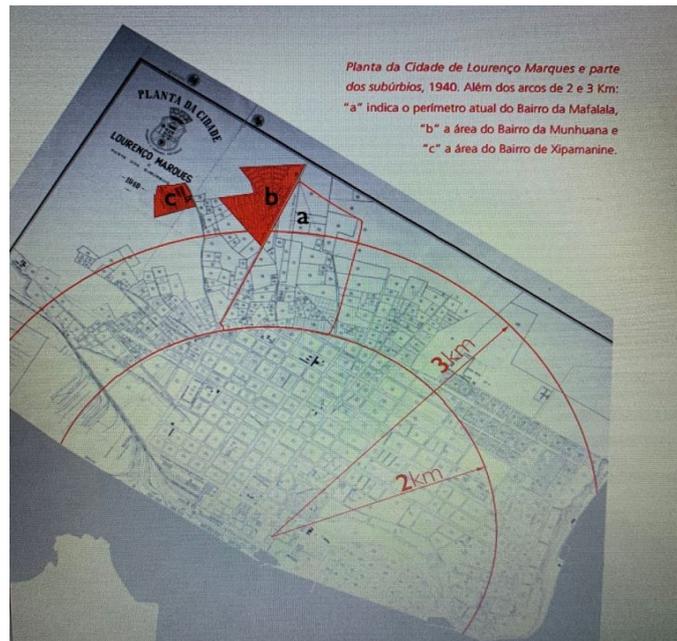


Imagem 1¹⁰: Planta da cidade de Lourenço Marques e parte do subúrbio, em 1940

Como se pode notar na imagem da planta de Lourenço Marques, percebe-se já os bairros Xipamanine e Munhuana relativamente fora da circunvalação de 3 Km, mas o trecho marcado como “a” – ou seja, o bairro da Mafalala – está, já na década de 1940, com proporções que respeitam o espaço reservado à *xilunguine*, mas que ocupa o 1 Km da segunda circunvalação. A Mafalala, como Nuno Gonçalves (2016b) apresenta, corresponde a um trecho de subúrbio que se auto-organizou, fora das expectativas coloniais. Conforme o autor, “foi nestes terrenos que grande parte das populações indígenas se concentraram de forma espontânea, precária e, muitas vezes, ilegal” (GONÇALVES, 2016b, p.120).

Algo importante apresentado por Nuno Gonçalves (2016b) é a segmentação do subúrbio. Como vimos em José Luís Cabaço (2009) e Eduardo Mondlane (1995), na seção anterior, os *periurbanos* (os habitantes dos subúrbios) se organizavam em torno das associações de mútuo auxílio e das religiões. Dessa informação, surge uma questão, que Gonçalves (2016b) ajuda a responder: se o subúrbio foi pensado para acolher as populações nativas, advindas de diferentes regiões do território; se existia uma variedade de expressões culturais e religiosas praticadas pelas diferentes hegemonias locais, nos diferentes territórios; como, na malha suburbana de Lourenço Marques, esses grupos construíram redes de apoio mútuos? Conforme a explicação de Nuno Gonçalves (2016b), o trabalho foi um vetor nessa “organização” dos subúrbios. Segundo o autor,

¹⁰ Imagem reproduzida do texto de Nuno Simões Gonçalves (2016b, p.120).

A agregação étnica nos subúrbios era semelhante à organização laboral das minas sul-africanas, onde os mineiros eram aquartelados nos compartimentos dos *compounds* segundo a sua etnia (Harries, 1989: 102). Este facto corrobora a forte influência das cidades *anglo-boers* na urbanidade da capital de Moçambique, em especial a importância do trabalho na localização dos habitantes suburbanos e seus quotidianos.

O que se entende no texto de Gonçalves (2016b) é que as funções laborais foram sendo estabelecidas por grupos em suas regiões tradicionais. O autor utiliza etnia, eu optarei por me referir como grupos populacionais locais ou hegemonias tradicionais. Então, ao que parece, havia predominância de cada população dessa em determinadas funções laborais na capital da colônia. À medida que cada grupo/grupos se estabeleciam nas áreas funcionais, iam ocupando regiões do subúrbio que estavam mais próximas às regiões da cidade em que essas funções eram mais recorrentes:

Os bairros Chamanculo e Xipamanine, por exemplo, devido à proximidade ao PCFLM¹¹ e à estrada para *Lydenburg*, acolheram comunidades fornecedoras de mão de obra para os transportes pesados do porto e via-férrea bem como, para a mineração do *Transvaal*. Este operariado tendia para uma relação mais distante e, muitas vezes, conflituosa com as entidades empregadoras devido ao facto de trabalharem em massas laborais de maior dimensão, geradoras de um proletariado mais associativo, politizado e, conseqüentemente, reivindicativo (Penvenne, 1993: 66). Os povos do sul do rio Save¹² foram os que mais emigraram para as minas do *Transvaal*, sendo o seu percurso normalmente via Lourenço Marques onde, enquanto estavam em trânsito, se concentravam, na sua maioria, junto dos acampamentos ou, como eram conhecidos na altura, dos *compounds*¹⁷ de engajadores de mão de obra como a *Witwatersrand Native Labour Association [WNLA]*. Por questões logísticas, esses *compounds* localizavam-se nas imediações do PCFLM, ou seja, nos bairros acima referidos. (GONÇALVES, 2016b, p.124).

¹¹ Porto e Caminhos de Ferro de Lourenço Marques.

¹² Inhambane, Gaza e Mpfumo (Maputo), territórios ocupados tradicionalmente pelos povos chopi, changana e ronga, respectivamente.

Nesse caso, é preciso pensar no mercado de trabalho disponível para as populações indígenas, mas sem perder de vista a diferença que define o que aconteceu na Mafalala, pois segundo Nuno Gonçalves,

[n]o caso da população que se fixou na zona da Mafalala, que aqui nos ocupa, a relação geográfica e laboral com a *xilunguine* era mais diversificada. Apesar de haver quem trabalhasse nas minas sul-africanas e nos PCFLM, a proximidade com zonas comerciais, como o Alto Maé, residenciais e turísticas, como Sommerschild e Polana, atraiu para esta zona dos subúrbios comunidades ligadas ao setor terciário (Mendes, 1985: 445). As atividades laborais mais significativas eram: a prestação de serviços aos comerciantes, como empregados de lojas e cantinas, às residências, hotelaria e restauração, com serviços domésticos diversificados, como cozinheiros, *mainatos*, *criados*, *moleques*, *muanas*, entre outras designações utilizadas na época. Estes misteres tinham a particularidade de proporcionar uma maior interação com a sociedade colonial da *xilunguine*. Na prestação de serviços domésticos a relação com a entidade patronal, apesar de não menos violenta e assimétrica, proporcionava uma maior proximidade às culturas não-africanas da cidade. (GONÇALVES, 2016b, p.125).

A delimitação do território que corresponde à Mafalala, devido à ocupação espontânea e à autogestão, acabou se tornando um espaço suburbano situado num “não-lugar”, se considerarmos a urbanização portuguesa, mas também o *modus vivendi* tradicional e, portanto, rural. Como Ivan Laranjeira expõe,

Então, dentro desse contexto, a gente tem a Mafalala, que é o espaço... que é [fazendo aspas com as mãos] “um não-lugar”, na medida em que o discurso entre o europeu e o africano foi sempre um discurso que, talvez, se possa traduzir na ideia do rural e do urbano. E o espaço da Mafalala não é nem rural, mas também não é urbano. Então, é um não-lugar, um espaço híbrido, que bebe dos dois lados e em função disso, vai criando uma identidade própria, vai criando uma maneira de ser e de estar, que não é nem uma coisa e nem outra. É uma coisa própria e uma identidade particular de quem está na Mafalala. (IVAN LARANJEIRA – Depoimento/Arquivo da Pesquisa, 2020).

E quem está na Mafalala? Eu identifico versões diferentes, diferentes respostas para esta pergunta, mas que se complementam. Nuno Gonçalves diz:

Na Mafalala, a predominância de povos swahílis, em especial da costa oriental de África e ilhas adjacentes, e a proximidade com os mouros do Alto Maé, fazia com que a religião islâmica tivesse uma maior influência e presença local, o que, em termos socioculturais, diferenciava a Mafalala dos restantes subúrbios.

Rui Laranjeira (2014) vai dizer que, com a derrota do Imperador Ngungunhane ao Sistema Colonial, Portugal se apropriou do território de Gaza e isso provocou a migração da população de Gaza para a capital da colônia, Lourenço Marques. Segundo Laranjeira (2014) – também Samuel Matusse (2013) e mais alguns *narradores da marrabenta* – essa migração se acomodou na Mafalala. E, realmente, muitos dos nomes principais das primeiras gerações da marrabenta, são oriundos de Gaza e moravam na Mafalala. Há, inclusive, a narrativa que defende a marrabenta como “evolução” da *magika*, um ritmo tocado pelos chagane, nome dado ao povo que habitava a região de Gaza.

Mas pelo que o próprio Nuno Gonçalves (2016b) apresentou, a Mafalala é isso tudo e muito mais, porque, por conta da sua localização – como dito antes, um *entre-lugar* – acabou acolhendo uma diversidade de povos, nativos e estrangeiros. Assim, além dos povos tradicionais, encontravam-se brancos da terra, mulatos, indianos e chineses, enfim, a Mafalala, além de possuir um filão comercial explorado pelos indianos e chineses (as cantinas e mercados), tinha a presença islâmica (a mesquita) e presbiteriana (as missões suíças), no campo religioso.

Do que já foi referido sobre a estrutura urbana da Mafalala, há a reter a forma como os seus habitantes se organizaram, empiricamente, em espaços que não foram preparados para os receber. Reagindo às condicionantes acima descritas, em especial às coloniais, foram construindo uma outra cidade, com dinâmicas próprias e geradoras de novas relações de onde provém parte das características socioculturais moçambicanas. (GONÇALVES, 2016b, p. 139).

Logicamente, mesmo tendo essa característica diversa, quando pensamos a organização do subúrbio de Lourenço Marques, é possível entender que as relações raciais, portanto, a hierarquia sociorracial, era mantida na perspectiva colonial portuguesa. Algo que foi mantido, principalmente, pela tipologia das residências: 1) palhota, substituída pelo

caniço, para *indígenas*; 2) madeira e zinco com diferentes telhados, para assimilados, indianos e não-europeus; 3) alvenaria para mulatos e brancos da terra (MELO, 2013; GONÇALVES, 2016a e 2016b). Na *tour* que o *Museu da Mafalala* oferece para os visitantes, é possível conhecer essas tipologias residenciais. Ivan Laranjeira é o diretor do Museu da Mafalala. É ele quem conduz o passeio pelo bairro e que vai dizer:

Acho que a geografia da Mafalala e a localização estratégica que o bairro tem até hoje, que comunica com os dois mundos, né – com o subúrbio e com a cidade de cimento –, faz com que ele tenha sido sempre um lugar apetecível até para os movimentos artísticos, porque criou-se aqui núcleos ou casas, ou lugar, onde, com muita frequência, esse processo da música ou da marrabenta foi evoluído, a exemplo da *Associação dos Comorianos*, o *Gato Preto*... Eh... e tantos outros espaços que sempre foram lugares de convivência... Inclusivamente, o próprio nome da Mafalala, que segundo relatos, vêm de uma dança tradicional que era praticada aqui, por pessoas provenientes da Nampula. Então, tudo isso faz com que a Mafalala fosse – e é até hoje – um lugar que concentra esta diversidade, concentra este sentido de criação, de liberdade de expressão e expressão que é feita a partir da arte. Então, eu acho que o bairro, neste sentido, e a Mafalala, de uma maneira muito específica, contribuiu também para isso. E os processos migratórios, das pessoas que vêm de várias partes, que vêm das províncias do norte de Moçambique, que vêm também das províncias aqui do Sul e vão com intenção de migrar pra África do Sul, pra Johannesburgo, pra trabalhar nas minas... esse movimento contribuiu também para que a Mafalala fosse criando um caldeirão aqui de culturas que resulta em todas essas manifestações. (IVAN LARANJEIRA – Depoimento/Arquivo da Pesquisa, 2020).

É possível notar despontar desse *não-lugar* nomes que foram muito importantes para a construção de uma identidade moçambicana, de uma literatura e uma música que surgem das ebulições políticas, culturais e artísticas dessa população, que se organiza espontaneamente de forma bastante plural. Não à toa, é da Mafalala que surgem nomes de poetas como José Craveirinha, Noémia de Souza, Ruy Knopfle, entre outros. No jornalismo, os irmãos Albasini. Na política, Samora Machel e Joaquim Chissano, ambos membros da FRELIMO e posteriores presidentes da república moçambicana. É também o espaço onde surgem nomes de estrelas da marrabenta, tais como António Marcos, Wazimbo, João Domingos. Até Fany Mpfumo, que era de outras paragens, tornou-se um nome conhecido a partir da Mafalala. (GONÇALVES, 2016a e 2016b, LARANJEIRA, 2014; LARANJEIRA, 2020; MATUSSE, 2013; MELO, 2013 *et al*).

2.2 QUAL É A NAÇÃO DA MARRABENTA?

Do que se tem estudado sobre o período colonial moçambicano, é possível estabelecer que há registros de movimentos de reação ao colonialismo desde que os portugueses chegaram às terras moçambicanas. Se houve infiltração de portugueses na organização política de alguns grupos através do matrimônio, houve resistência como o caso do Imperador de Gaza, N’Gungunhane, que só teve seu território tomado pelos portugueses no século XIX, em 1895. Entretanto, falando – na esteira de Joel Rufino¹³ –, considerando o movimento no *stricto sensu*, em Moçambique, é possível dizer que houve uma organização, a partir da década de 1920.

Pelo que percebi, em Moçambique, diferente do Brasil, as duas vertentes de reação ao sistema (culturalista e política) sempre caminharam lado-a-lado, justamente, porque era contexto colonial. Penso que talvez a necessidade de romper estruturalmente com a colonialidade fez com que se articulasse de forma mais ampla e mais radical, já que, gradativamente, o que as organizações de resistência almejavam – no período correspondente às primeiras décadas do século XX – foi uma mudança da estrutura social, de cabo a rabo: a reescrita da história, a reinserção dos traços culturais locais, a tomada do poder, a fundação de uma nação, o fim da opressão portuguesa. Algo semelhante ao movimento que ocorreu no Brasil, mas com a diferença, que reside na fundação de uma nação e com ela, a retomada do poder, pelos negros. Nesse caso, era preciso pensar política e culturalmente as estratégias, lidas como uma só proposta, para gerar a revolução, de fato. As iniciativas políticas eram pensadas independentemente das diferentes tendências, pois os líderes dos movimentos acreditaram que se fazia necessário unir todas as forças contra um único inimigo: o sistema colonial.

2.2.1 A resistência anticolonial moçambicana

¹³ Joel Rufino (1999), no ensaio *A inserção do negro e seus dilemas*, vai utilizar a expressão “movimento *stricto sensu*” para se dirigir aos movimentos sociais organizados, propriamente ditos. No contexto brasileiro, o autor utiliza a expressão, fazendo alusão aos movimentos negros que eclodiram em várias partes do território nacional, por ações culturais ou políticas, a partir da década de 1970.

Como se pode notar em textos como os de José Luís Cabaço (2009), Francisco Noa (2008) e Patrick Chabal (1995), a literatura e a imprensa foram os dois braços das primeiras expressões do movimento anticolonialista moçambicano. Pela linguagem poética e – depois – pela ficção, os jovens intelectuais da, então, Lourenço Marques iam contando outras versões da história do território, denunciavam o racismo e as mazelas do sistema colonial e escreviam nas línguas locais. Como bem me disseram o angolano Ondjaki e Luís Bernardo Honwana (ambos no contexto da pesquisa de Mestrado, 2016), essa literatura produzida no período colonial tem valor literário, mas também histórico e social, porque os escritores se lançaram a escrever sobre aquele momento e se colocaram – ainda que com ressalvas – como porta-vozes da grande massa. A imprensa, por sua vez, era o veículo tanto dessa literatura, como de textos jornalísticos críticos à colonização. Não à toa, todos tiveram vida curta. Os grêmios e associações estudantis serviram de espaço para discussão e para a leitura desse material.

Em 1906, segundo Cabaço (2009), surgiu “um movimento com vistas à criação de uma associação para a defesa dos interesses da comunidade negra”. Esse movimento foi liderado por uma elite local e tinha como objetivo criar um órgão de informação, *O Africano*, que em sua primeira saída teve o intuito de traçar as linhas programáticas do Grêmio Africano de Lourenço Marques – GALM. Só que, nesse período, falar em elite local, é falar não só em pretos *assimilados*, mas também de *mestiços* e até de alguns brancos (os “africanos portugueses”), pois, como falei antes, com a chegada dos brancos da metrópole, muita coisa mudou na vida do *assimilado*, mas também na dos demais “filhos da terra”, independente da raça, pois perto do português, não passavam de africanos e, por isso, inferiores.

Então, nesse primeiro momento, o que se percebe é que a luta ainda não é racial. Conforme Cabaço, o jornal do GALM se concentrava “nas medidas discriminatórias, nas injustiças que se multiplicavam e na exigência do reconhecimento dos direitos da comunidade negra e das elites locais”. Mesmo assim, não conseguiu representar um obstáculo aos desígnios coloniais, mesmo tendo conseguido uma expressão por toda Moçambique. Então, o jornal foi vendido para a Igreja Católica, em 1918, perdendo sua função combativa, mas os irmãos João e José Albasini, no mesmo ano, fundaram um outro periódico, *O Brado Africano*.

Como tratei na pesquisa anterior, a partir de Patrick Chabal (1994), até os anos 1940, “a elite política cultural e econômica de Moçambique era, majoritariamente, urbana e mestiça, responsável por criar uma cultura escrita na colônia” (CONCEIÇÃO, 2016, p.14). Os irmãos Albasini faziam parte dessa elite mestiça, que também se sentia superior aos “nativos”, mas como pude notar em Chabal, foram os responsáveis por primeiramente falar de uma “moçambicanidade”, tanto que, segundo Noa (2008), escreviam em ronga e defendiam o

nativismo e a instrução dos “irmãos” negros. Para Chabal, a partir de *O Brado Africano*, mesmo tendo pouca produção efetiva de mestiços em suas publicações, foi a cultura mestiça que construiu as bases para a literatura moçambicana que surge a partir de 1940.

Cabaço apresenta um relato de Raul Honwana sobre a cisão no interior do GALM, que acabou por gerar o Instituto Negrófilo, em 1923. Segundo ele, para Raul Honwana, havia participação intelectual, mas não integração social e isso foi preponderante para que os sócios negros criassem o instituto, o que foi debilitante para o movimento nativista e positivo para as autoridades coloniais que deram apoio ao Instituto Negrófilo e até passaram a frequentar suas festas. Mas, ao que percebo e como é de se esperar, mesmo sem o reconhecimento das instituições coloniais, o GALM foi mais proeminente que o Instituto Negrófilo, pois, segundo Cabaço, a partir de *O Brado Africano* fomentou uma luta pela legalização do grêmio, enquanto interlocutor social, visando “compensar o declínio do poder dos *filhos da terra (sic)* organizando-os e unindo-os”. Já aqui, é possível perceber que, da mesma forma que a FRELIMO, houve uma tentativa de união dos movimentos (internos ou em contexto africano) contrários ao colonialismo. Conforme apresentado por Cabaço,

João Albasini buscou contatos internacionais, principalmente com África do Sul e com os africanos residentes em Portugal. Representando o GALM, participou, no ano sucessivo, da criação da Liga Africana em Lisboa. O movimento associativo ganhara um ímpeto que, desprovido de uma consistente base social e de um poder real, se revelaria voluntarista e efêmero. Associações das elites locais surgiram em Inhambane (1921), Tete (em data imprecisa na década de 1920), ilha de Moçambique (1924), Quelimane (1925), Beira (1932) e em núcleos urbanos de menor relevo. Mas a acção governamentiva, com o desaparecimento da figura carismática de Albasini, e em especial depois da instalação do regime corporativista de Salazar, iria paulatinamente enfraquecendo o movimento e acentuando sua marginalização. (CABAÇO, 2009, p. 25).

É possível perceber, pelo estudo de Cabaço (2009), que esse primeiro momento foi marcado pela denúncia aos males da colonização e a tentativa de conscientização de todos os colonizados, visando uma articulação entre os movimentos internos, a África e os africanos em diáspora. Algo que não foi proficiente, segundo Cabaço, devido ao pequeno número de negros assimilados, o que tornou a luta uma realidade majoritariamente dos mestiços e dos “brancos da terra”. Sendo mais difícil, inclusive, a infiltração dessas ideias na zona rural, por exemplo, devido a pouca fluência dessa elite na realidade dos africanos.

Logicamente, aqui isso é considerado pensando-se na construção de um movimento *stricto sensu*, pois acredito na existência de elaborações rurais e periféricas existindo, inclusive, muito antes de *mulatos* e *assimilados* se organizarem em torno de ideias anticolonialistas. Vejamos que, muito antes, um dos motivos dos *indígenas* serem retirados do centro da cidade foi, justamente, uma forma de o Estado Colonial controlar as rebeliões indígenas, como colocado anteriormente.

A geração seguinte é marcada, segundo Cabaço, pela liderança estudantil, é a geração da qual fez parte o escritor Luís Bernardo Honwana e o pintor Malangatana, a geração independentista, que surge em finais dos anos 1950 e se fortalece nos primeiros anos da década de 1960, marcada pela utopia da nação. Aqui, acho digno trazer o relato sociológico de Eduardo Mondlane (1969/1995), em *Lutar por Moçambique*, pois como Amílcar Araújo Pereira¹⁴, ele leva o leitor a conhecer a estrutura da revolução anticolonial moçambicana, a partir de um olhar duplamente “de dentro”. Sendo um dos mentores da luta pela descolonização de Moçambique – assassinado no ano em que sua obra foi lançada –, é possível afirmar que quem quiser conhecer a luta anticolonial moçambicana, terá um contato com esse período, a partir de uma apresentação privilegiada da arquitetura utilizada para a revolução. O relato/relatório/memorial de Mondlane é uma narrativa que flui da sua experiência à frente da FRELIMO, mas também de relatos de guerrilheiros ou de desertores do exército colonial. São registros de entrevistas que foram realizadas pela organização do próprio movimento ou por Basil Davidson, em uma pesquisa sua, realizada no período das lutas.

Segundo Mondlane (1995), essa geração corresponde àquela que estava na escola quando surgiram os primeiros movimentos. Acho que por isso Cabaço (2009) afirma que Craveirinha e Noémia de Souza formaram a primeira consciência dessa geração. Para Mondlane, foi na escola que esses jovens começaram a desenvolver suas ideias políticas e a se organizarem, pois

O próprio sistema de educação português constituía para eles um forte motivo de desencantamento. Os poucos africanos e mulatos que atingiram a escola secundária fizeram-no com grande dificuldade. Eram constantemente discriminados nas escolas frequentadas predominantemente por brancos. Ainda por cima, as escolas tentavam cortar-lhes os laços com o seu passado,

¹⁴ Amílcar Araújo Pereira (2013), em *O mundo negro: relações raciais e a constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil*, utiliza a metodologia da história oral, apresentando os relatos dos líderes e ativistas dos movimentos negros, das diferentes fases, para apresentar a história do movimento no Brasil.

aniquilar os valores que tinham aprendido a respeitar desde a infância, e fazer deles “portugueses” em consciência, mas não em direitos. (MONDLANE, 1969/1995, p.95).

Ao que pude perceber, algumas instituições estudantis surgiram em finais da década de 1940 e ao longo da década de 1950, mas tiveram suas atividades realizadas de forma mais efetiva na década de 1960. Segundo Mondlane, a NESAM – Núcleo dos Estudantes Secundários Africanos de Moçambique foi criado em 1949 por alunos secundaristas, que tinham estudado na África do Sul. O núcleo desenvolvia “actividades sociais e culturais, conduzia uma campanha política entre a juventude para propagar a ideia de independência nacional e encorajar a resistência à sujeição cultural imposta pelos portugueses” (p.95). Por esse motivo, a polícia vigiou o movimento, prendendo e interrogando esses estudantes que estavam como líderes do NESAM, sendo Mondlane um deles. Ainda assim, ele informa que o NESAM chegou aos anos 1960, teve revista publicada, a *Alvor*, que mesmo sendo censurada, ajudou a difundir as ideias nas reuniões e discussões do grupo.

Eduardo Mondlane (1995) explica que, como nas gerações anteriores, esta esbarrou na limitação de ter um reduzido número de negros no ensino secundário, mas ainda assim pontua que o NESAM deu três contribuições importantes para a revolução: 1) espalhou as ideias nacionalistas entre a juventude negra “educada”, neutralizando as tentativas portuguesas de levar o estudante africano a desprezar e abandonar seu próprio povo, conseguindo fazer a revalorização da cultura nacional 2) promoveu oportunidade de estudar e discutir Moçambique como uma entidade própria e não como apêndice de Portugal 3) estabeleceu uma rede de comunicação, a nível nacional, entre membros antigos e estudantes que ainda frequentavam a escola, visando futuras ações clandestinas. Com a prisão de 75 membros do NESAM, pela polícia sul-africana, quando tentavam atravessar a Suazilândia, o núcleo ficou com as atividades suspensas, pois foram entregues à PIDE, mas, em 1963, alguns antigos membros fundaram a UNEMO – União de Estudantes Moçambicanos, que organizava os jovens estudantes pelo sistema educacional da FRELIMO.

Fora de Moçambique, Eduardo Mondlane conta que a articulação desses jovens africanos se deu, a partir do contato com a Casa dos Estudantes do Império – CEI, em Portugal, que conseguiu agregar alguns estudantes negros ou mulatos que chegaram ao nível superior. Esses, através do Clube dos Marítimos, estabeleceram contato com os marinheiros das colônias que chegavam a Lisboa. Alguns membros da CEI fundaram o Centro de Estudos Africanos em 1951 e, mesmo com a repressão, a CEI conseguiu contribuir com o centro na

divulgação de informações nas colônias até 1965, quando foi dissolvida. Em 1961, parte desses estudantes, clandestinamente, conseguiu chegar à França e à Suíça, rompendo com o regime português. Eles fizeram contato com os movimentos nacionalistas em África e vários deles passaram a fazer parte da FRELIMO.

Conforme o relato de Mondlane, entre os intelectuais houve o desenvolvimento do pensamento e a organização política, mas as primeiras experiências de resistência ativa e organizada, segundo ele, foi entre o proletariado urbano, que, em 1947, movido pelo descontentamento da força de trabalho, unido à agitação política, realizou uma série de greves nos cais de Lourenço Marques e nas plantações próximas à cidade, que resultou em fracasso em 1948. A greve de trabalhadores dos cais de Lourenço Marques, em 1956, teve como saldo a morte de 49 participantes. Entre 1962-1963, a FRELIMO encarregou-se de coordenar uma série de greves nos portos de Lourenço Marques, Beira e Nacala. O resultado foi também a morte e prisão de muitos dos participantes. Dessa forma, por um tempo, as greves foram consideradas ineficazes como arma política em Moçambique.

Para Mondlane, nem a agitação dos intelectuais, nem as greves do proletariado urbano, conseguiram balançar as estruturas do colonialismo, porque foram ações de grupos isolados. Para além disso, ele provou que não tinha como mobilizar um movimento nacionalista “sem raízes firmes no campo”, pois estaria fadado ao insucesso, uma vez que a população urbana de Moçambique, àquela altura, não ultrapassava de 500 mil habitantes. Junte-se a isso o massacre de Mueda, em 1960: mais de 500 pessoas desarmadas foram alvejadas a tiros pelos portugueses. Nesse caso, conforme fica evidenciado no relato de Mondlane, com esses últimos acontecimentos e cansados da violência do sistema português, os moçambicanos, de tudo quanto é canto, atingiram a consciência de que era necessário a unidade, porque o inimigo era o mesmo. Da mesma forma, entenderam que não tinha como vencer o colonizador sem armas, conscientizaram-se de que a resistência pacífica não daria conta.

Para atingir a unificação do movimento, Mondlane informa que, primeiramente, os moçambicanos tiveram que lidar com a dificuldade na comunicação, explica que por conta disso, três tentativas de movimento nacionalista unificado ocorreram até a construção da FRELIMO, organizadas por moçambicanos que trabalhavam nos países vizinhos. Em 1960, em Salisbury, a UDENAMO – União Democrática Nacional de Moçambique; em 1961, MANU – Mozambique African National Union, a partir de pequenos grupos de moçambicanos que trabalhavam no Tanganhica e Quênia e; UNAMI – União Africana de Moçambique Independente, no Malawi, por exilados do Tete.

A fusão das três organizações, logo, ocorreu, porque, como bem analisa Mondlane, o contexto foi propício: a repressão fez com que aumentasse o número de exilados no Tanganhica. Esses exilados, que não estavam ligados a nenhuma das siglas do movimento, pressionaram para a criação de uma única organização. No contexto externo, a CONCP – Conferência das Organizações Nacionalistas das Colônias Portuguesas, a conferência de todos os movimentos nacionalistas, convocada pelo presidente do Gana, Kwame Nkrumah, e o presidente do Tanganhica, Nyerere, se posicionaram a favor da unificação. Assim, 25 de junho de 1962, é a data que marca a fusão dos três movimentos, numa frente única, Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), que após dois anos, trabalhando no planejamento das ações e na revisão dos fracassos, até ali, definiu, no Primeiro Congresso da FRELIMO, os objetivos da revolução, apresentados resumidamente na “consolidação e mobilização; preparação para a guerra; educação e diplomacia”.

A necessidade da luta armada surge da certeza que os moçambicanos tinham de que Portugal não renunciaria a suas colônias. Àquela altura, Mondlane e as demais lideranças já tinham consciência de que Portugal, no contexto da política externa, só passou a ter prestígio por conta do sucesso econômico, oriundo da exploração das colônias, o que ajudou a construir o mito de império para o “primo pobre” europeu. Mondlane também acreditava no endurecimento do sistema no interior das colônias, por conta do fascismo deliberado de Salazar. Ele conta que, por isso, a FRELIMO recorreu “às técnicas da ‘ação clandestina’, do segredo e do exílio”, caso contrário o que se teria de resultado seria o saldo do massacre de Mueda, pois os moçambicanos ainda não possuíam uma arquitetura que fizesse frente à administração colonial, no sentido bélico. No entanto, era preciso seguir na luta, pois aos moçambicanos restavam duas opções: “continuar indefinidamente a viver debaixo de um regime imperial e repressivo, ou encontrar uma forma de empregar a força contra Portugal que fosse suficientemente eficaz para prejudicar Portugal sem provocar a (...) própria ruína” (MONDLANE, 1969, p.103). Pelo que percebi do relato de Mondlane, também de Cabaço, a FRELIMO conseguiu, mesmo contando com alguns saldos negativos, vantagem sobre Portugal, que levou a pior em, praticamente, todos os combates.

Para isso, engenhosamente, a FRELIMO teve que investir pesado nas ações importantes para manter a unificação do movimento, bem como nas ações educativas, aumentando a adesão de moçambicanos à revolução. Mondlane explica que a luta já era algo latente nos moçambicanos, dentro e fora de Moçambique, restando à frente apenas o fornecimento do conhecimento prático e a organização, algo que foi resolvido a partir de um programa militar e um programa educacional. A necessidade desses programas, segundo ele,

estava na falta de quadro em todos os campos. Então ele coloca a deficiência da educação ofertada pelo sistema colonial, que manteve a população ignorante, sem consciência política, algo precisava de intervenção, tanto vislumbrando a participação na luta, como também para um contexto pós-independência. Nesse caso, no campo educativo, a primeira ação da FRELIMO foi, conforme Mondlane relata, criar o Instituto Moçambicano, 1963, em Dar-es-Salaam (Tanzânia), com o objetivo de educar as crianças que tinham saído de Moçambique. Da mesma forma, a revolução conseguiu bolsas de estudos em institutos superiores, em países estrangeiros, que eram destinadas aos refugiados que já possuíam o ensino médio completo.

Para a educação militar, Mondlane conta que “a primeira tarefa era treinar o núcleo do futuro exército”. Nesse caso, eles contactaram a Argélia, que havia obtido sua independência da França após 7 anos de guerra e estava a contribuir com os grupos nacionalistas nas diversas colônias africanas. Então, também em 1963, foi enviado o primeiro grupo para treinamento na Argélia, seguido logo depois por mais dois grupos de 70 pessoas. Ao regressarem secretamente a Moçambique, esses grupos deram treinamento a outros jovens e, em 1964, Moçambique já recebeu o primeiro armamento. Mas o exército também trabalhava na mobilização e educação da população, pois os militantes não aprendiam apenas a ciência militar. Com limitações, os militantes aprendiam – com seus camaradas que já possuíam alguma instrução – a ler, escrever e falar o português. Pelo que entendi, esse era um fator importante, porque esses militantes do exército, em número ainda reduzido para o plano de revolução da FRELIMO, eram também multiplicadores junto à população. Por isso era importante eles desenvolverem as competências de falar em público, coordenar atividades em grupo, bem como aprender análise política e conhecer os antecedentes históricos e geográficos da luta.

Por último, em se tratando de ações realizadas nesse primeiro momento, tem-se, no campo diplomático e de informação, como Mondlane mesmo se referiu, “a quebra do silêncio que envolvia Moçambique”, para isso era importante

desmascarar os mitos espalhados pelos poderosos serviços de propagandas dos portugueses e, por outro lado, mobilizar a opinião pública a (*sic*) favor da luta em Moçambique, obter apoio material e isolar Portugal. Isto implicava a participação activa nas organizações internacionais, e o envio de delegados às conferências internacionais e de representantes para vários países. (MONDLANE, 1969, p. 106).

Para esse fim, passou a existir escritórios da FRELIMO, além da Tanzânia, no Cairo, Argel e Lusaca, de onde eram propagadas as informações, a partir da elaboração de documentos para conferências e reuniões e artigos. Do escritório de Dar-es-Salaam e de Argel, passou-se a publicar regularmente boletins em inglês e francês.

É importante salientar, aqui, como Mondlane vai explicando as ações para esse primeiro momento como ações que serviriam não apenas à guerra, mas estavam sendo parte da revolução. Era um movimento engenhoso e extremamente organizado, que iriam levar os moçambicanos a vencer a guerra contra os portugueses, mas também era o início de uma virada, o rompimento das teias coloniais, que aprisionou Moçambique, por séculos. Foi uma revolução fincada em bases tão firmes, que mesmo com a deserção de alguns membros, oriundos de um dos três movimentos que foram a base genealógica da FRELIMO, não houve quebra das ações da frente. Alguns receberam apoio, inclusive, da administração portuguesa, mas não vingou – não naquele momento.

Talvez o fracasso esteja relacionado ao retrocesso que um movimento separatista poderia representar naquele momento, pois a partir da ideia de unidade, com as ações sendo coordenadas a partir de um núcleo, mas com a participação popular, conseguiu muitos avanços em dois anos. A leitura de Eduardo Mondlane era a de que esses movimentos separatistas não deram certo, porque em alguns casos, tratava-se de “ambições pessoais com as manobras dos portugueses e outros interesses ameaçados pelo movimento de libertação”, mas a FRELIMO¹⁵ era um movimento forte, com uma direção unida e apoio das massas.

Após a execução dessas ações, coordenadas ao longo de dois anos, em 25 de setembro de 1964, teve início a luta armada de Moçambique, com um exército muito menor que o exército português. Ainda assim, até o fim da guerra, em 1975, o exército moçambicano, com muito menos recursos materiais e humanos, mas contando com o apoio da população local contrária ao colonialismo, a colaboração exterior, de países vizinhos e mais distantes – como Cuba, por exemplo –, foi vencendo as batalhas e, aos poucos, foi reconquistando o território e expulsando a administração portuguesa. A população alocada nos territórios reapropriados pelo exército moçambicano foi sendo organizada sob novas formas culturais, estabelecendo novas relações sociais, econômicas (MONDLANE, 1995).

¹⁵ Em 1975, foi criada a RENAMO – Resistência Nacional Moçambicana, a partir de membros que se retiraram da FRELIMO. Aqui, não abordo este movimento, obviamente, porque, além de ter nascido no ano da independência, trata-se de um grupo com formação e atuação mais ao norte de Moçambique. O meu olhar se concentra mais nos acontecimentos ao sul.

Nesse caso, fica muito difícil, a par dessa informação, não lançar uma questão: se essas novas formas culturais, novas relações sociais e econômicas propostas pela FRELIMO, que têm estreita relação com a adaptação das culturas locais a novos moldes, condizem com a reapropriação de traços culturais reprimidos pela colonização e a apropriação de heranças culturais da colonização (como a assunção da língua portuguesa na condição de língua oficial, por exemplo) como caminho para pensar uma identidade cultural e política moçambicana, por que a marrabenta não foi incensada como música nacional, pelo discurso oficial da FRELIMO?

2.2.2 Marrabenta, uma resistência *semiassimilada*

A contextualização do anticolonialismo feita na seção anterior funciona como um retrato do movimento em Moçambique, a partir do momento em que passou a ser algo organizado e institucionalizado, a partir da FRELIMO. Até aqui, no entanto, fica tangível uma elaboração intelectual *stricto sensu*, ou seja, uma elaboração oriunda de uma elite africana letrada (*mulatos, assimilados*, brancos da terra). De outra forma, fica perceptível também as fases desse movimento, em suas tendências, seus protagonismos, suas bandeiras.

No primeiro momento, década de 1920, existia uma pauta nativista que lutava pela valorização dos territórios portugueses do ultramar. Válido lembrar que essa etapa do movimento foi marcada por uma elite branca da terra, alguns mulatos... A partir da articulação com movimentos externos (na África ou em Lisboa), esse movimento entra numa etapa (década de 1940) que foi denominada como da *moçambicanidade*, protagonizada, por sua vez, pelos mulatos. Aqui, como vimos, houve uma organização em torno de uma ideia de nação, que, assim como primeira fase, não rompia com a metrópole. Pelo contrário, buscava-se a valorização das culturas locais, como extensão da identidade cultural da nação portuguesa, sob o signo da *assimilação* e da *mestiçagem*, principalmente.

Então, em torno de um ideal lusotropicalista, principal bandeira do colonialismo português, essa fase funcionou estrategicamente *pari passu* ao argumento da metrópole, encabeçado por António Enes, ainda no final do século XIX, que era o de “desenvolver as colônias para desenvolver a metrópole”. Assim, sem romper com Portugal, essa geração ia apresentando, em alguma medida, as reivindicações dos moçambicanos, sem renunciar à cidadania portuguesa. Até que é chegada a última fase (década de 1950), que não vê outra

saída, a não ser a independência. Os assimilados estiveram à frente do movimento, que acabou libertando Moçambique de Portugal, pela coordenação da FRELIMO – Frente de Libertação de Moçambique.

Aqui, percebemos diferentes protagonismos, mas não chegamos a notar a participação ativa dos sujeitos *periurbanos/semiassimilados/suburbanos* que habitavam as periferias de Lourenço Marques. A partir dos *Narradores da Marrabenta* (o documentário), no entanto, essa parcela da população periférica de Lourenço Marques emerge, de forma atuante na projeção do que podemos chamar de ideia de *protonação*, mas não tal e qual formulou a geração de Mario Pinto de Andrade, com as tendências defendidas pelos intelectuais que encabeçaram o movimento nas décadas de 1920 e 1940.

O interessante é que a marrabenta, ao contrário do que muitos dizem, é uma produção que tem sua gênese nesse mesmo período da primeira fase do anticolonialismo moçambicano. Ainda que não fosse tão popularizada, ou mesmo, demarcada e instituída por essa nomenclatura e como um movimento, como ocorreu na década de 1950, a marrabenta, como se pode perceber, está muito mais para uma tendência que começa a tocar os artistas da música, em Moçambique, a partir de 1920. No campo da música, ela representa muito mais a moçambicanização da música urbana tocada em Moçambique na primeira metade do século XX, do que um movimento contrário. Como dizem a maioria dos pesquisadores e artistas da música moçambicana, a marrabenta trouxe para a cena, em que havia o predomínio da música estrangeira e portuguesa, os ritmos nativos das diferentes hegemonias tradicionais (ronga, changana, chopi, entre outras).

Se, pensando o/os movimento(s) anticolonialista(s), as gerações de 1920 e 1940 estavam fechadas com a ideia de nação portuguesa, a geração de 1950 com a ideia da *nação moderna* e do *homem novo*, com qual projeto/ideia de nação a população *semiassimilada* estava alinhada? Logicamente, essa questão tem lugar de ser, se considerarmos a marrabenta, uma música que surge no subúrbio de Lourenço Marques, entre as décadas de 1920 e 1930, tendo a Mafalala como um dos principais polos de elaboração. Para responder a essa questão, torna-se necessário pensar esse movimento como uma via alternativa e própria desses intelectuais que não foram forjados pela política de assimilação ou pela mestiçagem, mas pela sobrevivência nesse *não-lugar*, novo espaço que surge como produção da colonização, mas não como uma produção ativa dos portugueses.

É preciso perceber a periferia de Lourenço Marques – principalmente o espaço que veio a se chamar Mafalala – como o espaço em que moçambicanos se forjaram, à revelia do sistema colonial, numa síntese muito própria de construção identitária, a partir de elementos

culturais africanos e estrangeiros, em nome da sobrevivência na cidade. Para iniciar essa conversa, importante trazer uma fala de Ivan Laranjeira, que em seu depoimento, declara:

Acho que, em larga medida, a música marrabenta é um pouco esse processo... é a forma como o africano que vem, que vive no bairro da Mafalala, que tem a sua raiz num ritmo tradicional africano, que ouve uma magika, que ouve uma galanga e tantos outros ritmos de base tradicional, mas que, estando nesse espaço, também, está em contato com outras dinâmicas... E essas dinâmicas são ritmos como o jazz, como o blues, o samba, a salsa, a rumba... E isso influencia grandemente este pessoal que tanto gosta de uma coisa, como também d'outra e querem que aquilo que é seu ritmo de raiz também evolua e se transmute, pra tocar e soar como um jazz ou um samba, por exemplo. E, nesse processo, cria-se ritmos diferentes, cria-se uma marrabenta, cria-se uma coisa que não era nem isto e nem aquilo, então, acho que o gênio criativo associado a este dilema da identidade do espaço suburbano é fundamental para pensar também a ideia d'uma música urbana, a ideia d'uma arte urbana no instituto e a Mafalala joga um papel importante nisso, na medida em que é este espaço que está aqui a fazer essa ligação entre todo este lado rural e todo este lado urbano. (IVAN LARANJEIRA – Depoimento/Arquivo da Pesquisa, 2020).

Antes, ele havia analisado a importância da Mafalala na gestação desse Moçambique, desse sujeito moçambicano:

mais do que qualquer coisa, é contextualizar a Mafalala... acho que é um espaço que concentra muito da história recente de Moçambique, do último século, e que está diretamente ligado ao desenvolvimento econômico, social e cultural da cidade de Maputo e do país, de uma maneira geral. E... isso tem muito a ver com a forma como a cidade de Maputo foi desenvolvida. Um espaço que tem dois espaços, com dois mundos: um mundo mais colonial, europeu, e um mundo africano e negro, né? E... E esta perspectiva foi desenvolvendo-se, ao ponto de contribuir pra vários movimentos, acima de tudo, o movimento de cidadania e de consciencialização política, que faz toda uma geração de nacionalistas e de artistas com um pano africano muito grande em seu trabalho, a nível da literatura, a nível da música, também, penso que foram os dois pilares fundamentais nesse processo de autoafirmação de identidade, de criação de uma certa utopia à volta daquilo que seria o processo de independência e a criação do moçambicano livre e independente. (IVAN LARANJEIRA – Depoimento/Arquivo da Pesquisa, 2020).

Ivan Laranjeira, como dito antes, é o gestor do Museu da Mafalala e do IVECA, uma instituição de pesquisa, pelo que entendi, que funciona como um braço do museu e tem seu irmão Rui Laranjeira, também, como pesquisador. Rui, em seu depoimento, aprofunda a análise proposta por Ivan e sobre sua pesquisa *A marrabenta: sua evolução e estilização, 1950-2002*, ele diz:

O que eu consegui apurar através da pesquisa realizada pra esta obra foi que a marrabenta foi produto do envolvimento de vários grupos raciais e, basicamente, a Mafalala foi local onde, em termos de localização, era de se considerar urbanizado, terá adquirido as qualidades que, mais tarde, ficou a ser conhecida. Então... hum... As associações, por outro lado, tiveram um papel muito importante nesta condução, nesta popularização da marrabenta e até a sua urbanização... eh... uma vez que, elas – temos duas principais associações, nesse caso, a Associação Africana e o Centro de Estudos ... eh... Centro Associativo dos Negros de Moçambique – e ambas associações estavam bem localizadas, tinham públicos bem identificados. No caso do Centro Associativo, os negros da província de Moçambique estavam localizados no Xipamanine e era mais frequentado, essencialmente, por gente negra. Enquanto que a Associação Africana era frequentada por mestiços e alguns indivíduos de raça branca. Agora, o que que acontece? O que é que faz com que estas associações assumam a marrabenta como a sua bandeira? Humm... Com figuras, como José Craveirinha pra Associação Africana e Samuel Dabula pro Centro Associativo dos Negros, eram pessoas esclarecidas que fizeram de tudo para que os membros dessas associações passassem a consumir, a produzir música de cariz africana, de raiz africana... (RUI LARANJEIRA – Depoimento/Arquivo da Pesquisa, 2020).

Embora nessa passagem, Rui Laranjeira ainda não toque nas origens da marrabenta, ele faz uma contextualização da música que acabou por representar uma identidade cultural moçambicana e por funcionar como um projeto mais profícuo que os apresentados, até então:

Então, apesar desse posicionamento da parte deles, este afirmar, este assimilar, esta apropriação deste gênero musical não foi muito inteligente, muito camuflado, porque o Estado Colonial não permitia que ritmos africanos, de cariz africano, fossem tocados pelos membros das associações, porque... porque consideravam que o processo de colonização português não permitia, uma vez que esse era baseado na assimilação. Então, o que era necessário que ... o que deveria ser feito nas associações era tocar ritmos e canções tradicionais portuguesas, como forma de exibir ao mundo e demonstrar que, de fato, os negros de Moçambique já estavam completamente dominados, a tal ponto que, mesmo a nível cultural, aquilo que era produzido era de cariz português, daí que houvesse as danças... que as danças folclóricas portuguesas eram... constituíam... faziam parte do

repertório destas associações. Então... Para nós, aqui, ultrapassar esta barreira imposta pelo Estado Colonial, de forma inteligente, eles montaram um programa com uma estrutura... hum... relativa... hum... relativa aos espetáculos que foram fazendo, que não dessem a entender que esses ritmos africanos que eles estavam lá introduzindo era, por outro lado também, uma tentativa de afirmação e de... eh... e de cunho identitário. Quer dizer que os nativos de Moçambique procuravam, através da marrabenta, fazer... passar a ideia de – passavam antes, essa é a ideia que passavam como moçambicanos e que estavam a tocar ritmos moçambicanos e que esses mesmos ritmos eram tão... eh... valorosos quanto os ritmos europeus. Portanto, foi através desse processo que se deu aquilo a que eu chamei estilização. (RUI LARANJEIRA – Depoimento/Arquivo da Pesquisa, 2020).

Rui Laranjeira vai pontuar sobre a estilização da música que surge na periferia, a partir da mistura de ritmos africanos, mas que sofre modificações no estilo, a partir da inserção de elementos da música ocidental, sem deixar de perder as características moçambicanas. Ele explica o processo, dizendo que

A estilização, nesse caso, foi o processo de pôr a marrabenta a ser tocada com instrumentos ocidentais – a guitarra elétrica, a bateria, o piano. Quer dizer, foi graças a esse movimento que teve as suas origens, o seu ponto mais alto, nas associações que fez com que a marrabenta passasse a ser tocada nesses instrumentos. Anteriormente, ela era tocada em zonas suburbanas, periurbanas – como o caso da Mafalala, o Xamanculo e Xipamanine – e era tocada ao som de palmas, né? Ao som de palmas e era dançada na areia... Então, ela dá o primeiro salto, quando ela sai desses ambientes suburbanos e passa para as associações, onde já temos um público um pouco mais evoluído... Apesar de ser uma população negra, era um público mais evoluído que já tinha passado pelo processo de aculturação, que eram os ditos assimilados. Assimilados que estavam proibidos de... eh... falarem da sua... a partir da sua religião, falarem nas suas línguas... Em casa, tinham que comer de garfo e faca... Então, era o que se vivia nas associações... Quer dizer, o indivíduo, apesar de ser negro, era proibido de continuar a praticar a sua cultura. Então, eles tinham que consumir e praticar a cultura ocidental e a questão religiosa também... que eles tinham que deixar as suas religiões tradicionais e passarem a... tinham que ser católicos. Então, era todo esse processo que tinha sido montado pelo Estado Colonial Português e, assim, a marrabenta, ao mesmo tempo que ela é um produto híbrido, né? Um produto híbrido desse processo de aculturação, em que ela engloba aquilo que é a cultura africana, tradicional, e a cultura europeia, porque ela... eh... devido aos seus praticantes, que são esses indivíduos assimilados e os mestiços que tinham... eh... muito da cultura ocidental, então vão buscar esse lado ocidental pôr na marrabenta, sendo o lado ocidental os instrumentos e a estrutura rítmica, que é baseada nos padrões ocidentais, mas por outro lado, a parte baseada em África, nos ritmos tradicionais africanos, como a magika, a zukuta, o fena... são esses ritmos que são também, devido a este processo de aculturação, são eles que, curados daquilo que poderia não soar bem a um público europeu, a um

público mais sofisticado, então, é a este processo pelo qual passa a marrabenta e ela, então, aparece com essa nova roupagem, com essa nova sonoridade e estaria mais apetecível para o público europeu, nesse caso. (RUI LARANJEIRA – Depoimento/Arquivo da Pesquisa, 2020).

Conforme Laranjeira, é a partir dessa estilização que a marrabenta deixa de ser concebida socialmente como uma música tradicional e, por isso, apenas local e passa a ser tocada fora do subúrbio, nas associações situadas mais ao centro:

Então, é a partir dessa transformação que ela sai do subúrbio...sai do... do caniço e passa para o cimento. E o cimento, nesse caso, temos a Associação Africana... se formos a ver onde estão localizadas essas associações... A Associação Africana – não sei se já deu uma volta, um giro pela cidade –, mas a Associação Africana é onde hoje temos uma boate, que é O Matchedje, uma boate, mas também é um clube de futebol hoje, é o Matchedje, que está ao pé do parlamento moçambicano. Então, a Associação Africana estava naquilo que é o perímetro urbano da cidade de Maputo... eh... porque a circunvalação, que era também a linha separadora do subúrbio da cidade, ela terminava ali, exatamente, naquela zona do Matchedje. Então, a Associação Africana estava dentro da Circunvalação... o que isso demonstrava que aquela associação, até certo ponto, já era, digamos, vista como uma associação de gente urbanizada, com práticas culturais e sociais urbanas e vindas dos europeus. Enquanto que o Centro Associativo dos Negros encontrava-se pra lá da circunvalação, que é no Xipamanine... Portanto, olhando pra o Xipamanine, conseguimos ver... eh... como é que eram tratadas as duas associações. E o Xipamanine se encontrava muito pra lá da circunvalação, o que, apesar de os seus membros serem vistos e considerados como assimilados, mostrava o caráter segregacionista do Estado Colonial Português. Portanto, a marrabenta, ainda que já estivesse a ser praticada por indivíduos que se consideravam assimilados, ela ainda era considerada com alguma desconfiança por parte dos dirigentes portugueses, pois era algo que era conduzido por gente nativa de Moçambique, onde não existiam indivíduos de raça branca. Mas que, por outro lado, eh... esta questão... eh... até certo ponto era contornada, porque tinham os membros da Associação Africana. (RUI LARANJEIRA – Depoimento/Arquivo da Pesquisa, 2020).

Aqui o historiador moçambicano, cita as duas associações que já apareceram aqui anteriormente e eu volto a acentuar suas vinculações raciais: a Associação Africana, situada no interior da circunvalação, era gestada por José Craveirinha, frequentada por mulatos e alguns brancos. Já o Centro Associativo dos Negros, gestada por Daíco, ficava no Xipamanine, fora da circunvalação, portanto 1 Km após o limite da *xilunguine*, era frequentado pelos pretos. Essa desconfiança, e mesmo a questão racial, vai começar a figurar

na cena da marrabenta, justamente, a partir do momento em que ela sai da *zona de caniço* para ser tocada na *zona de cimento*. E aí, passa a existir a eleição dos nomes que vão ser alavancados, algo que aprofundaremos mais adiante.

Antes, é preciso estabelecer que a par do que foi exposto aqui, a partir das exposições dos irmãos Ivan e Rui Laranjeira, é possível ler a marrabenta como uma música gestada e desenvolvida por pretos e, depois, mulatos. Por mais que ela tenha misturado ritmos e assimilado uma formação instrumental ocidental (baixo, guitarra, bateria e sopros), ela é um movimento musical moçambicano, inclusive, até hoje, é cantada nas línguas locais – as principais da zona sul de Moçambique –, ronga e changana. Ou seja, a música é gestada pelo subúrbio que não foi organizado pelo colonialismo, embora seja um produto do processo colonial, é uma expressão artística desenvolvida por pessoas que não estavam alinhadas ao sistema colonial ou a qualquer ocidentalismo.

É possível vislumbrar uma desconfiança também por parte desses *semiassimilados*, no que diz respeito a filiações a tendências euro-ocidentais. Caso contrário, a marrabenta teria sido projetada em português e – como em Angola, alguns grupos de música popular angolana se alinhou ao MPLA (ALVES¹⁶, 2013) e aderiu ao projeto nacional do movimento revolucionário – os artistas da periferia teriam aderido ao projeto da FRELIMO. No entanto – como eu discuto no próximo capítulo, a partir da figura de Fany Mpfumo, sobre a importância da cena musical moçambicana na África do Sul para a moçambicanização da música urbana de Lourenço Marques –, esses artistas estão mais voltados para o que Cabaço (2009) apresenta (e eu trouxe na primeira seção deste capítulo) como um “pan-africanismo rudimentar” e a ideia da *protonação* de Mario Pinto de Andrade. Pelo que se nota, em cores e tons muito próprios e a partir da existência *semiassimilada*.

¹⁶ Amanda Palomo Alves, no texto *Angola: musicalidade, política e anticolonialismo (1950 - 1980)*, fala sobre o N’Gola Ritmos e outros grupos de música popular angolano na construção da nação, arquitetada pelo MPLA.

3 MÚSICA, MIGRAÇÃO E MOÇAMBICANIDADE

Esta é uma das reflexões que mais movimentaram minhas interpretações sobre a marrabenta, em passagem por Moçambique, pois quando surgiu o interesse pelo assunto, que virou pesquisa de Doutorado, nada me levou a olhar com destaque para a figura de Fany Mpfumo. Tampouco me fez atentar para a importância da migração de moçambicanos para trabalhar nas minas do *Transvaal*, como elemento impulsionador da marrabenta. Vale ressaltar que ao consultar materiais (artigos e *sites*) aqui do Brasil não foi possível encontrar informações mais complexas sobre a vida e obra de Fany Mpfumo, ou mesmo sobre a sua importância para a popularização da música urbana da, então, Lourenço Marques. Falo isso sem grandes julgamentos, no momento, pois o “óbvio, só é óbvio, para uma mente preparada”¹⁷ e, talvez, eu não tenha conseguido lançar o olhar sobre essa questão, justamente, por não ter tido contato prévio com as informações e vivências que pude acessar, estando em Maputo.

Da pesquisa que pude realizar aqui no país, foi possível encontrar referências que colocam os conjuntos musicais *Hulla-Hoope*, *Djambo-70* e *Harmonia*, além da *Orquestra João Domingos*, como os principais nomes da música urbana de Moçambique, da marrabenta (Laranjeira, 2014; Feres, 2011 e Aquino, 2016). Isso, de certo modo, é um paradoxo, já que Fany Mpfumo é considerado um dos principais precursores da marrabenta. É um nome importante para a sua geração e uma grande referência para as gerações mais novas. O conhecimento sobre a marrabenta, no entanto, foi se ampliando, a partir do contato com minha orientadora em Coimbra, a professora Maria Paula Meneses. Ela disponibilizou um material que não poderia encontrar no Brasil, também não encontrei em Portugal. O material cedido pela professora moçambicana me levou a conhecer um pouco mais da trajetória de Fany Mpfumo e evidenciou sua importância para a cena da marrabenta. É quando soube que Fany, mesmo estando fora de Moçambique – ele viveu na África do sul por mais de 25 anos – , foi considerado o *Rei da Marrabenta*.

No tocante à migração de moçambicanos para a África do Sul, é importante frisar que, no desenvolvimento do estudo sobre a obra *Nós Matámos o Cão-Tinhoso*, de Luís Bernardo Honwana (1964), na pesquisa de Mestrado (2016), foi possível conhecer – a partir,

¹⁷ Não informo autoria desse excerto, porque não sei se se trata de um provérbio popular ou de uma citação de algum texto canônico que caiu no senso comum. Só sei que mesmo o *Google* não informa a autoria, apenas os usos.

principalmente, do trabalho de José Luís Cabaço (2009)¹⁸ – o movimento migratório de moçambicanos para trabalhar nas minas da África do Sul, migração motivada também pela fuga ao *xibalo*, um tipo de trabalho forçado que os portugueses impunham aos moçambicanos. A par dessa informação e adentrando a história da música do país, na atual pesquisa, foi possível perceber que essa migração para as terras sul-africanas colaborou, em alguma medida, para a moçambicanização da música urbana, que era marcada pela reprodução de músicas estrangeiras, inclusive, da música brasileira. Esse movimento migratório também pode ter impulsionado/encorajado os artistas da geração de Fany Mpfumo a cantarem temas de cunho político e de crítica social (LARANJEIRA, 2014; SOPA, 2014; WANE, 2021).

Nesse caso, a partir da figura de Fany Mpfumo e do movimento musical moçambicano, construído na África do Sul, entre as décadas de 1930 e 1950, essa seção tem como objetivo refletir sobre a influência dessa migração na construção da identidade moçambicana na música urbana de Lourenço Marques. Importante registrar que, mesmo em face a escassez de publicações a esse respeito, fica perceptível – tanto no texto de Samuel Matusse (2013), quanto em depoimentos de artistas moçambicanos – o reconhecimento de Fany Mpfumo como uma figura emblemática, quando se pensa a construção da identidade moçambicana na música urbana de Lourenço Marques.

O fato é que, mesmo sendo um artista reconhecidamente relevante para Moçambique – tendo inclusive recebido título de *Doutor Honoris Causa*, muitos anos após sua morte, pela Universidade Eduardo Mondlane –, pouco se encontra de conhecimento produzido a respeito de Fany Mpfumo. Assim, nessa ocasião, divido com o leitor (principalmente o leitor não moçambicano), os diálogos que pude estabelecer com os artistas de Moçambique, além de algumas reflexões sobre o tema, a partir de um material bibliográfico que apresenta a perspectiva de intelectuais, também, moçambicanos. Desta maneira, num movimento que mais se aproxima de um convite a pensar juntos do que afirmar qualquer verdade absoluta, trago algumas questões que considero importantes para este estudo.

Conforme alguns dos moçambicanos ouvidos no âmbito desta pesquisa de campo realizada em Maputo, a música produzida e gravada na África do Sul, sofreu perseguição colonial. Algumas composições chegaram a ser banidas das rádios, também discos foram proibidos de atravessarem a fronteira de Moçambique, no mesmo período. Ainda assim,

¹⁸ Até, aqui – no período de 2014 a 2016 –, eu não conhecia o trabalho de Eduardo Mondlane (1968), *Lutar por Moçambique*, ou estudos de outros moçambicanos das Ciências Sociais ou da História, que me apresentassem a realidade de Moçambique no período colonial. Eu precisava disso para entender melhor as imagens apresentadas por Honwana...

conforme depoimento de Marilio Wane – possível também de encontrar em artigo recentemente lançado –, não existe consenso, por parte da população e dos setores estatais, em torno da marrabenta como símbolo nacional. Dessa forma, algumas questões se impõem: 1) Qual a importância de Fany Mpfumo – e da cena musical moçambicana formada na África do Sul, entre as décadas de 1930-1950 – para a construção de uma moçambicanidade na música urbana de Lourenço Marques? 2) Essa moçambicanidade na música produzida pela geração de Fany Mpfumo, que veio a ser conhecida posteriormente como marrabenta, estava alinhada com ideais nacionalistas do período? Qual?

A pretensão aqui não é a de dar respostas fechadas a essas questões, mas utilizá-las para delinear o argumento, de caráter documental. Assim sendo, tanto os *narradores da marrabenta* quanto Samuel Matusse (com sua escrita que registra uma versão da memória do *Rei da Marrabenta*) figuram nesse estudo não como objetos a serem quantificados ou qualificados pela vertente teórica da pesquisa. Ao contrário, surgem como sujeitos contadores das suas vivências, a assumirem o protagonismo do enunciado, permitindo desenvolver, uma “costura” entre suas formulações e os pressupostos acadêmicos. Esses, por sua vez, surgem a partir de uma predileção pelas articulações intelectuais de pensadores moçambicanos e/ou africanos, justamente, porque considera-se importante acessar uma chave de pensamento deslocada do Ocidente¹⁹, o que pode ser produtivo para a abordagem pretendida.

3.1 FANY MPFUMO, O REI DA MARRABENTA

Em *Fany Mpfumo e Outros Ícones*, Samuel Matusse (2013) apresenta fatos da vida de Fany Mpfumo, que vão desde a infância até a sua morte. Vale ressaltar que este trabalho resulta de pesquisas autônomas realizadas para um programa de rádio, idealizado e tocado por Samuel Matusse. Embora não possua rigor acadêmico, na forma de citar suas fontes, a obra tem sua razão de ser e de estar aqui, pois Matusse dedicou um tempo de sua vida a ouvir pessoas que puderam colaborar para a construção dessa narrativa que ele apresenta. Considero uma versão importante da vida de Fany Mpfumo e, como esta pesquisa tem um caráter

¹⁹ Ao grafar Ocidente, aqui, com “o” maiúsculo, devo dizer que, junto a pensadores decoloniais, tais como o peruano Aníbal Quijano (2005), tomo o conceito aqui esvaziado do seu teor apenas geográfico para situá-lo como centro do saber, que subalterniza outras formas de pensamento, o que o autor trata como “colonialidade do saber”.

documental, esse é um material que não poderia deixar de constar, principalmente, considerando essa reflexão que, aqui, se propõe.

Matusse não apresenta precisamente a data de nascimento do astro moçambicano, mas a filiação e o lugar onde nasceu, assim como também apresenta seu nome de registro. Ao consultar algumas enciclopédias virtuais, no entanto, encontrou-se a data do nascimento de Fany, algo que não é totalmente seguro, mas que resolvi aceitar, considerando como uma possível referência, já que é uma data próxima a de seus contemporâneos, como Zeburane, por exemplo. Assim, segundo a *Wikipédia*²⁰, Fany Mpfumo nasceu a 18 de outubro de 1928.

Conforme Matusse e diferente de algumas fontes, inclusive da enciclopédia supracitada, o rei da marrabenta nasceu em Pessene e não em Lourenço Marques, atual Maputo. Seu pai, Muqamundhana Mariva, vivia em Pessene e sua mãe, Georgina Mamba, era da Matola-Gare. Fany e seu irmão Mafanyana, únicos filhos do casal, nasceram em Pessene, lugar onde seus pais firmaram moradia, após o casamento. Deram-lhe o nome de Mubango ou Mapentxisi, mas a Administração Colonial, de forma impositiva, o registrou como António Meriva. Após a morte de seu pai, que ocorre em tenra idade, Dona Georgina volta à Matola-Gare com seus dois filhos. Portanto, Fany passa parte de sua infância e adolescência na cidade natal de sua mãe (MATUSSE, 2013).

Ao contrário do que se pensava, o astro vai para África do Sul não em busca de trabalho nas minas, como a maioria dos moçambicanos que migravam para lá. Conforme Matusse (2013), ele partiu em busca de uma colocação na cena do boxe, pois embora tocasse, já, a guitarra de lata, veio a se tornar primeiramente, na vida adulta, um pugilista. Em princípio, até conseguiu se sair bem, “mas tudo muda no dia em que levou um valente soco que por pouco lhe cegava. É assim que vem definitivamente reinar na música” (MATUSSE, 2013, p. 16).

António Sopa (2014, p.58) também corrobora essa informação, quando comenta sobre o interesse dos jovens que habitavam Lourenço Marques pelo esporte e cita Fany, que, segundo ele, “viria a dedicar-se à ‘nobre arte’ durante um curto período de tempo, quando se encontrava já a residir na África do Sul. Cansado de ser sovado, dedicou-se então à sua vocação inicial – a música”. No texto de Rui Laranjeira, também, não há informação que diga respeito a uma inserção de Fany Mpfumo como trabalhador das minas, o que não quer dizer que ele não tenha trabalhado. Entretanto, opta-se, aqui, por não assegurar a informação de que

20 Disponível em: < https://pt.wikipedia.org/wiki/Fany_Mpfumo>. Acessado em 01 de março de 2021.

Fany foi mineiro, por falta dessa informação nos textos acessados até o presente momento, em que escrevo esta tese.

O interessante é que, mesmo tendo atuado como pugilista, andava cercado pela música: seu grande amigo de infância, António Matola, que migrou junto com ele para a África do Sul, era seu companheiro nas violas de lata. Ao chegar em Johannesburgo, Fany é acolhido por Ben Massinga. Esse seu tio emprestado, em 1947, pelo visto, já era um músico reconhecido, “um dos embondeiros da música moçambicana [...] o guitarrista da *Moda Xicavalo*” (MATUSSE, 2013, p. 17). Massinga, inclusive, foi o responsável pelo trânsito de Fany para o circuito profissional da música, em terras sul-africanas. Do soco que o deixou quase cego para os estúdios de gravação, foi um salto rápido e bem-sucedido, porque, nas palavras de Matusse,

Fany cantava de tudo, a partir do repertório do nosso cancionário popular, passando pelos temas doutros ícones, a semelhança do Daniel Marivate, acabando nos temas da sua própria criação que podiam lhe ser inspirados por factos por si vividos ou observados noutras pessoas [...] cantava muitos temas do cancionário popular, aliás, este (*sic*) era prática comum dos seus contemporâneos, grande parte deles conquistaram o coração do povo por conferir maior beleza as (*sic*) canções populares com as guitarras de lata[...] Aliás, em partes (*sic*) este facto é que explica o surgimento da actual marrabenta. Os músicos inicialmente pegavam as canções populares e introduziam as guitarras. (MATUSSE, 2013, p. 17).

Fany Mpfumo e a geração de artistas a qual pertencia, até mesmo gerações anteriores a dele – a de seu tio, Ben Massinga, por exemplo (MATUSSE, 2013) –, são considerados como precursores da estilização da música ligeira tocada em Lourenço Marques. Algo que é narrado como um movimento muito próprio de utilizar das tecnologias musicais ocidentais, disponíveis naquela altura – um *set* formado por instrumentos ocidentais, tais como guitarra, baixo, bateria e instrumentos de sopro. Esses músicos, sintetizando elementos da música ocidental e das músicas tradicionais, acabaram por gerar uma nova música, que não era nem europeia nem tradicional, mas um som que representava esses encontros, provocados pela colonização (LARANJEIRA, 2014; SOPA, 2014; WANE, 2021, *et al*). Essa geração é apontada – tanto nos depoimentos dos *narradores da marrabenta* quanto em alguns textos acadêmicos – como precursores da estilização da música urbana de Lourenço Marques, que foi se acomodando sob o signo “marrabenta”, ainda em período colonial.

Marilio Wane, que é historiador e pesquisador do ARPAC – Instituto de Investigação Sócio-Cultural, desenvolveu uma pesquisa no período correspondente a 2011-2014, pelo ARPAC, intitulada *Marrabenta: Origem e Evolução*, ele explica essa dinâmica e situa a África do Sul nesse processo de elaboração/reelaboração musical dos moçambicanos:

[P]odemos colocar assim: uma conclusão sobre o que caracteriza a marrabenta. Que, basicamente, é uma adaptação, uma transposição de diversos ritmos das músicas, das práticas expressivas de música e dança tradicionais, aqui no sul de Moçambique, pra o formato da música popular moderna, digamos – aquela coisa... esse formato de baixo, bateria, teclados, guitarras e vozes –, mas com base nos ritmos da música...das músicas moçambicanas nessa região... hã... do país. Hãmmm... esses ritmos são, por exemplo, xiparatuana, xingomana, xigombela, makara, zori, makwai... isso pode ser visto nos passos das danças e, muito acentuadamente, no próprio ritmo da música, que depois... eh... quer dizer, num processo... eh... enfim, de intercâmbio cultural, com as informações que as pessoas recebiam, há uma influência importante da música sul-africana, que já tinha se modernizado – entre aspas – nesse período ao longo do século XX, porque a África do Sul é importante na configuração sociocultural de toda essa região do continente africano, porque muitos moçambicanos viajavam pra trabalhar nas minas de ouro na África do Sul e, nesse intercâmbio, traziam muita coisa que era incorporada à cultura moçambicana também. Então, há uma influência importante da África do Sul... Aliás, os primeiros músicos moçambicanos a gravarem em estúdio, gravaram a partir da década de 1950 na África do Sul. Isso é importante... E também nos leva ao contexto das zonas suburbanas... eh... de Lourenço Marques... da antiga Lourenço Marques... eh... que é onde se concentravam também migrantes de outros pontos do país, principalmente, de outros pontos das zonas rurais das províncias do sul de Moçambique, muitos deles em passagem de ida ou de volta pra África do Sul e essas populações instalavam-se nos subúrbios da cidade de Maputo também pra trabalhar na zona urbanizada dos brancos na cidade. (WANE, Marilio, 2020)²¹.

Como posto antes e ao que tudo indica, à revelia do Estado colonial e do movimento de libertação, esses artistas, a partir da África do Sul, estavam pensando a música que se propunham a tocar e a gravar, como música moçambicana. Embora a África do Sul vivenciasse nesse mesmo período o *apartheid* – com um racismo muito próximo ao vivenciado pelos moçambicanos, sob domínio colonial português –, ao menos no cenário musical, existiam maiores possibilidades de crescimento para os músicos moçambicanos, que podiam contar com gravadoras, algo que ainda não havia em Lourenço Marques, o que

²¹ UFBA/COIMBRA/UEM. Pesquisa “Marrabenta: a resistência popular na música moçambicana”. Depoimento audiovisual, Marilio Wane. Fevereiro de 2020. Maputo. Arquivo Pessoal.

possibilitou a produção de uma música que – mesmo em solo estrangeiro e, talvez, sem elaboração política intencional ou em primeiro plano –, concretizava uma ideia de moçambicanidade. Sobre isso, Marilio Wane diz:

A nossa pesquisa foi buscar esses elementos formadores da marrabenta não só no subúrbio, mas também em certas zonas rurais no sul de Moçambique e também na dinâmica das relações sociais... eh... históricas... hum... no contexto da cidade de Lourenço Marques, são importantes para entender certos fundamentos e esses tais aspectos formadores do que veio a se tornar a marrabenta... Eh... desse ponto de vista... eh... a marrabenta tem alguns elementos de resistência social, cultural e político, por quê? Porque, como uma expressão cultural... eh... das populações chamadas indígenas, que habitavam principalmente as zonas urbanas da cidade, a prática da marrabenta significava afirmar os valores culturais...hum...digamos, genuinamente moçambicanos. Podemos colocar esse “moçambicanos” entre aspas, porque, naquele momento, ainda era um território colonial... eh... tal afirmação de identidade, a esse nível, é uma coisa que ainda... ainda estava em formação, não tão consolidado... hum... então, o aspecto de resistência cultural que a marrabenta tem tá, justamente, no sentido de afirmar e valorizar esses aspectos. (WANE, Marilio, 2020)²².

E essa “moçambicanidade” em formação, ao que parece, para essa geração, surge de forma plural, o que é possível atribuir por ter sido forjada nas periferias de Maputo, tendo o bairro da Mafalala como um dos espaços emblemáticos dessa gestação. A África do Sul, do mesmo modo, figura como local de síntese, pois era onde se encontravam músicos de diferentes lugares de Moçambique, numa cena musical específica – a “moçambicana”. O percurso do rei da marrabenta foi o mesmo experienciado por muitos outros de sua geração, pois

[a]inda jovem, Fany começa a frequentar a Mafalala e é aqui onde veio a ganhar este nome emblemático: Fany Mpfumo, pois, dentre muitos rapazes com quem convivia, era o único que falava ronga e é isto que fez com que os outros jovens, maioritariamente oriundos de Gaza, o apelidassem de Xifanyana xa Ka Mpfumo (O jovem de Kampfumo). É de Xinfanyana que evoluiu (*sic*) para Fanyana e deste para Fany, aliás, em 1955, Mahecuana, ao longo da gravação de *Moda Xicavalo*, chama o Rei de Fanyani Mpfumo [...] Para além da Mafalala, na sua juventude frequentava a zona do Umbelúzi e Beleluana (*sic*). (MATUSSE, 2013, p. 16).

²² Idem.

Fany frequentava periferias de outras províncias, pois como vemos na citação, a zona do Umbelúzi, corresponde às cidades da província (estado) de Maputo, banhadas pelo rio Umbelúzi: Maputo, Matola e Boane. Bebeluane, portanto, é um distrito/bairro de Boane. No caso da Mafalala, bairro da periferia de Maputo (município-capital de mesmo nome do estado), entre seus amigos, Fany era o diferente porque falava ronga. O detalhe está no fato de que os oriundos de Gaza falavam changana e eram predominantes ali, mesmo sendo o ronga a língua predominante em Maputo – algo que será desenvolvido adiante. De toda forma, no entanto, a marrabenta é cantada tanto em changana quanto em ronga. Por aí, já é possível perceber a base plural da música que, de acordo com os depoimentos de alguns dos *narradores da marrabenta*, não se trata de um ritmo musical, mas de um movimento, como colocado anteriormente. O que fica posto, a partir dos relatos, é que essa base plural da marrabenta possui dois nichos de elaboração: a periferia de Lourenço Marques (atual Maputo) e os estúdios da África do Sul.

Ben Massinga, ronga da Manhiça, era um extraordinário guitarrista e com uma voz soprana bem afinada.

Fany Mpfumo, depois da sua derrocada no boxe, passou a ir tocar com mais frequência em banjas e em simples rodas de troca de copos, é por aqui que é “descoberto” pela discográfica His Master Voice, pois anos antes, Mutano Gomes Feliciano já tinha gravado o primeiro disco de música ligeira moçambicana que dera muito sucesso, e as editoras sul-africanas, por conseguinte, começaram a “caçar” os músicos moçambicanos.

Note-se que Fany não fora gravar logo imediatamente a seguir a Feliciano. (MATUSSE, 2013, p. 21).

Então, fora de Moçambique, esses artistas, mesmo inconscientemente, ainda que tenham origens em lugares diferentes do território moçambicano, produziam uma “música ligeira”, que já possuía uma marca moçambicana. Mais que isso, pelo visto, se destacavam como músicos de instrumentos de cordas, já que todos tocavam guitarras (leia-se, aqui, o violão e a guitarra elétrica) e foram iniciados pela guitarra de lata. Fany Mpfumo, no caso, migrou para o bandolim.

O primeiro disco de Fany foi um sucesso retumbante e não tardou que a *His* o convidasse a gravar o segundo que igualmente foi um êxito, e assim foi

sendo com todos discos que ia gravando, facto que levou a *His* a contratá-lo para gravar um disco de duas músicas trimestralmente.

Fany não era bom só a cantar, também o era a tocar e isto leva a *His* a contratá-lo também para acompanhar alguns artistas que ali iam gravar, é assim que, dentre outros, Fany tocou para Alexandre Jafety, Doroty Ratheba, Doroty Mazuka e Miriam Makheba, aliás, umas das canções mais famosas de Miriam Makheba, a *Clik song*, foi composta por Fany. (MATUSSE, 2013, p.21).

Fany, assim como Ben Massinga, torna-se um músico, também, de estúdio. Não entrarei no tema que, talvez, disserte numa outra ocasião, que é a exploração dessas gravadoras sobre o talento dessa geração. Eles trabalhavam muito, eram “produtos” que garantiam sucessos para as gravadoras, mas o reconhecimento de seus trabalhos não condizia com a realidade econômica desses artistas. Segundo Matusse, além da sonoridade desenvolvida por eles, que tinha muito dos ritmos locais, a mensagem política foi algo presente na música daquele período:

Apesar do sucesso a nível musical, algo apoquentava o “monstro”: a colonização do seu País! Isto faz com que componha e grave muitas canções de repúdio ao sistema, o que enfureceu a Polícia política colonial, a PIDE, e passa a constar na lista negra, aliás, depois da criação da estação de Rádio “A Voz de Moçambique”, algumas das suas canções foram banidas, mas (*sic*) mesmo assim, no seio dos amantes da música moçambicana, as suas canções andavam de boca em boca e os seus discos continuavam atingir altos índices de venda. (MATUSSE, 2013, p.22).

Para entendermos essa equação, Matusse explica que, mesmo Fany sendo o artista “mais banido de todos os tempos”, por suas letras fazerem alusão a acontecimentos históricos, com elementos que referenciam o racismo e a opressão do sistema colonial, além de aludir à luta pela independência, ele passou a utilizar a estratégia das mensagens subliminares, que faziam com que algumas músicas driblassem a censura da PIDE e circulassem nas rádios:

Fany, de tempos em tempos, lançava temas com conteúdos incômodos para o colonizador e alguns deles iam rodando na radiodifusão, dada a forma velada como fazia passar a mensagem, o que se pode ver, por exemplo, no tema “Vata famba va ni siya”, onde no início diz “Vata famba va no siya ka Mahulana” mas já no meio da música, substitui a palavras Mahulana com Maundlana (Mondlane, o Obreiro da Unidade Nacional). Essência da

mensagem: “Foram sem mim ao Mondlane, mas eu também para lá queria ir!” [...] quando grava o tema Mafalala, no meio infiltra a seguinte estrofe: “A va lungu va ti kokovisa” (os brancos estão de rastos) mas a PIDE não entendeu porque (*sic*) no início cantara “a va lungu va makokovisa” (Os brancos estão a drenar) uma referência à drenagem da Mafalala após uma vaga de enxurradas. (MATUSSE, 2013, p. 27).

Embora não conheça a língua ronga, nem a changana, ousou dizer que os artistas se lançaram a desenvolver estratégias como essas, devido ao fato de, primeiramente, os portugueses não conhecerem as línguas e, depois, porque, mesmo utilizando-se de intérpretes nativos, a própria estrutura dessas línguas – gramatical, vocabular e fônica – favoreceu o drible aos intérpretes e, o melhor, conseguindo comunicar suas mensagens aos seus interlocutores. Para Matusse (2013), essa foi uma artimanha utilizada por vários contemporâneos de Fany, tais como Zeburane, Jafety, Mutano e Francisco Mahecuane, que se colocavam, a partir da música, como guerreiros ideológicos contra o sistema colonial. Jafety, por exemplo, começou a gravar as músicas, cantando em português e em xitswa, simultaneamente. Dessa forma, ele ganhou a simpatia da PIDE, que entendia sua mensagem. Com o tempo, ganhou a confiança dos portugueses e conseguiu circular sua música, que dizia, em xitswa, “...Comadre, minha comadre, vamos lá fazer propaganda para a guerra acabar...”. (MATUSSE, 2013, p. 28).

3.2 A GERAÇÃO DE FANY MPFUMO SOB O OLHAR DOS *NARRADORES DA MARRABENTA*

Uma geração de artistas, que traz nomes como António Marcos, Wazimbo, Aniano Tamele e Roberto Chitsondzo, os *narradores da marrabenta*, apresentam leituras e análises sobre esse período e mostram como a música produzida na África do Sul, pela geração de Fany Mpfumo (anterior a ele também), repercute em seus trabalhos. António Marcos (2020), por exemplo, conhecido por ser pugilista e um dos astros da marrabenta, nasceu em Gaza, a 10 de junho de 1951. Presume-se que, por conta da polêmica em torno da invenção da marrabenta, envolvendo os nomes de Fany e Dilon Djindji, o ex-pugilista faz questão de começar sua fala, dizendo que não fundou nada:

Eu não sou fundador da marrabenta, mas eu exercito a marrabenta já conto com 50 anos hoje, área profissional, mas eu comecei a tocar marrabenta desde a infância, aos 8 anos. Então, do início da minha marrabenta até hoje – não conto os anos anteriores, conto os anos de área profissional da marrabenta – eu fecho 50 anos. Iniciei a gravação de meu primeiro álbum em 1970. (ANTÓNIO MARCOS, 2020)²³.

Em seguida, ele traz a informação que observei como algo comum nas biografias de diferentes artistas que atuaram ainda em período colonial:

Após isso, em 1963, o meu avô, aliás o meu tio [em tradição africana chamamos de avô, quando se trata de um tio, irmão de uma mãe] trouxe uma viola da marca Galo, que ele comprou na estrada grande que se chama África do Sul. Veio me oferecer. E, no mesmo ano, saí para a grande cidade da Lourenço Marques, que é a atual Maputo. Continuou com a minha carreira musical, mas veio a trabalhar como empregado doméstico, sem esperar que eu haveria de ser um astro da música moçambicana, que hoje eu sou. (ANTÓNIO MARCOS, 2020)²⁴.

E, logo depois, faz essa fala que julgo importante para um registro formal do que seria a geração de artistas como Fany Mpfumo, Eusébio Johane Tamele (Zeburane), Francisco Mahecuane, os outros que vieram antes deles e que, sendo eu um pesquisador de fora, não consigo acessar e não tenho como citar, mas que se presentificam através das existências dos supracitados e dos que ainda podem falar, como é o caso de António Marcos, que apresenta suas influências:

Sabe, eu, eu quando aprendi a marrabenta, eu não puxava nada daqui de dentro. Eu puxava coisas de África pra meter em minha marrabenta. Mas os mais criados que cá tive foram o Johane Tamele, que já era um crescido pra mim; Feliciano Gomes Mutombo, que era já pra mim, adulto. E quem me ensinou a dar os primeiros acordes foi Feliciano Valente Pendá. Era 1 ano a mais acima de mim. Eu só escutava os discos que vinham da África do Sul, que os moçambicanos iam gravar lá. Por aqui, não havia discográficas aqui. Gravavam lá e traziam gramofones, que hoje chamam-se de gira-discos [não sei se vocês brasileiros ainda têm lá...], é aquilo que me influenciou. Tem muito mais, eu puxei do estado do Quênia, puxei da África do Sul, puxei um

²³ UFBA/COIMBRA/UEM. Pesquisa “Marrabenta: a resistência popular na música moçambicana”. Depoimento audiovisual, António Marcos. Março de 2020. Maputo. Arquivo Pessoal.

²⁴ Idem.

pouco também desse país, o... Zâmbia! Eu misturei uma coisa...estilo da África... (ANTÓNIO MARCOS, 2020)²⁵.

Ao ser perguntado quanto aos músicos da marrabenta que não migraram para Johannesburgo, sobre quais eram as dificuldades enfrentadas, António Marcos responde que

[t]udo foi difícil, mesmo após a mudança, tudo foi difícil. Vou começar da era colonial. Ali, havia a PIDE DGS, que havia a comissão de censura, pra saber o que você está a tocar, o que que você está a cantar. E o que você está a falar. Qual a mensagem que você está a transmitir ali. Eles tinham que saber o que era. Caso contrário, ou ia preso ou qualquer coisa acontecia [...] É bom não esquecer também que a PIDE não é só raça branca...a PIDE é pra todos. Mesmo os brancos, prendiam-se entre eles; os pretos também prendiam-se entre eles... os brancos também aprendiam nosso idioma, os pretos aprendiam o português. (ANTÓNIO MARCOS, 2020)²⁶.

Wazimbo, contemporâneo de António Marcos, tem um histórico diferente do seu colega. Como ele mesmo se apresenta:

Eu sou um indivíduo moçambicano, nascido no bairro da Mafalala, aqui mesmo, à volta da cidade, na periferia da cidade. Nasci no ano de 1948, a 11/11, então, desde a altura em que me tornei cidadão, nos primórdios da minha nascença, fui sempre um indivíduo envolvido com a cultura. Isto por uma razão bastante simples: na minha casa, os meus progenitores, eram pessoas afins. (WAZIMBO, 2020)²⁷.

Ou seja, nasceu em Maputo, não precisou migrar da zona rural para trabalhar como empregado doméstico na capital e, pelo que se percebe, desfrutou de mais acessos, ao menos, em termos de cultura e educação. A leitura que nos apresenta sobre sua formação musical, sobre a música que ouvia nesse contexto é a seguinte:

²⁵ Ibidem.

²⁶ UFBA/COIMBRA/UEM. Pesquisa “Marrabenta: a resistência popular na música moçambicana”. Depoimento audiovisual, António Marcos. Março de 2020. Maputo. Arquivo Pessoal.

²⁷ UFBA/COIMBRA/UEM. Pesquisa “Marrabenta: a resistência popular na música moçambicana”. Depoimento audiovisual, WAZIMBO. Março de 2020. Maputo. Arquivo Pessoal.

O Fany Mpfumo emigra também nessa mesma altura, década de 1930, finais da década de 1930, pra África do Sul e se torna um astro da música, gravando junto a outros colegas, outros companheiros que ele conheceu lá, como Francisco Mahecuane e etc, etc. E...E... Então, temos acesso a essas músicas todas através da *Rádio Nacional* aqui. Eu quero me lembrar que, na altura, eu, ainda gaiato, acompanhava a *pari passu*, portanto, a apresentação discográfica destes artistas que tocavam magika, exceto Fany Mpfumo. Fany Mpfumo é da região de Maputo, Província de Maputo, então é totalmente diferente da província de Gaza. Então, a Magika vem de Gaza. Uma vez a magika tocada na cidade, grande capital do país – julgo eu, esta minha opinião, daquilo que eu pude viver, pode ser que n’algum momento eu esteja errado, mas aquilo a que eu estou a acompanhar e que estou a dizer –, a magika, a dado momento, perde o terreno pra música estilizada. (WAZIMBO, 2020)²⁸.

Guardando uma ressalva que têm relação com a data em que Fany Mpfumo migra para África do Sul – pois se ele nasceu em 1928, não teria como migrar por motivação de trabalho aos dois anos –, essa fala de Wazimbo, remonta ao ponto em que se percebe a base plural da marrabenta... O que parece interessante é que, da forma como é colocado – para um leitor neófito nesse contexto –, fica relativamente confuso, porque a Mafalala, bairro da cidade de Maputo, onde ele nasceu e cresceu, era, pelo que diz, o local onde se tocava/ouvira a magika, que é um dos ritmos base para a marrabenta, mas uma música da província de Gaza. Aniano Tamele chega a dizer que a marrabenta, pelo que se pode entender, é a estilização da magika.

Mas a confusão a qual me refiro, aparentemente, se observa quando ele diz que ouvia a magika, pois era o que estava, ali na Mafalala, acessível para ele. Diz que não ouvia Fany, porque esse era da província de Maputo, mas da Matola-Gare. Ao leitor estrangeiro isso pode causar conflito de informações, porque “província” para os moçambicanos é o que, para nós brasileiros, são os “estados” e, para complicar mais um pouco, Maputo – em Moçambique – é um estado e é também a cidade, capital do estado, que possui o mesmo nome. Então, quando se refere à Fany como sendo de Maputo (o estado), eu interpreto como: “ele era rongá, falava rongá e não conhecia a magika, que é de Gaza e cantada em changana”. Mas aí o leitor atento pode se perguntar “mas Maputo, a capital, não era um território rongá?”.

Embora tenha passado por esta questão no capítulo anterior, volto a ela para lembrar que a Mafalala, ao que tudo indica, era um bairro predominantemente mulato, mas, pela sua extensão, comportou subdivisões e, por ser uma região do subúrbio que foi se (re)organizando à revelia do sistema colonial, justamente pela diversidade da população que ali habitava, por conta do êxodo rural, já que moravam lá, também, pretos/assimilados. Pelos depoimentos dos

²⁸ Idem.

narradores falantes de changana, também por aquele dado que Matusse (2013) apresenta sobre a turma da Mafalala, da qual Fany se aproximou na juventude, houve uma ocupação de ex-moradores da região de Gaza, ao ponto de eles renomearem Fany como “o jovem de Kampfumo”. Mpfumo era como os povos tradicionais se referiam a Maputo, o estado – assim informam diferentes pessoas com as quais estive em Moçambique.

Sobre isso, Rui Laranjeira (2014, p.27) explica que os bairros Mafalala, Chamanculo e Munhuana, acolheram a população “indígena” de Gaza, após vitória do colonialismo português sobre o imperador Ngungunhane, em 1895. Dessa forma, desapropriados de suas terras, essa população de Gaza foi forçada a migrar para as periferias de Lourenço Marques, então capital da colônia. António Sopa (2014, p. 33-34) fala também da presença dos macuas, originários da Ilha de Moçambique. Segundo ele, a presença dos macuas já era antiga na cidade – pelo que consta, desde 1882. Isso sem tocar em outros grupos que estavam incluídos nas populações desses bairros, a exemplo de goeses, islâmicos, comoreanos e portugueses de “segunda classe” (SOPA, 2014; LARANJEIRA, 2014; et al).

Essa informação é ratificada nas palavras de Wazimbo, quando diz:

Agora, até os dias de hoje, a história da marrabenta, que tanto se fala, que tanto se procura entender, a sua origem, quando se começa, etc, etc... é... aqui onde estamos, estamos a falar da capital do país, onde todo indivíduo, quando quer atingir o estrelato, procura chegar. Pelo que eu convivi e pude acompanhar, existia um ritmo que é quase semelhante (ok?), mas tinha a denominação de *ma-gi-ka*.

Então... mas esse ritmo surge na região de Gaza... surge na região de Gaza, onde, nomeadamente, os mineiros que deixavam o país pras empresas mineiras da África do Sul, pra trabalhar, pra ganhar o seu sustento. Estes mineiros é que desenvolveram este gênero musical, principalmente, nas rádios sul-africanas, nas gravadoras sul-africanas e, daí, espalhada pra o mundo... Estou falando da década de... finais da década de 1930... finais da década de 1930... ok? (WAZIMBO, Depoimento – Arquivo da Pesquisa, 2020)²⁹.

À medida que Wazimbo contextualiza seus hábitos musicais e os de sua geração, trata sobre a formação da música urbana de Moçambique e é possível flagrar em sua narrativa que, para quem estava em Lourenço Marques, havia uma disposição predominante da música

29 Ibidem.

estrangeira, inclusive a música brasileira. Segundo ele, era possível, também, ouvir música moçambicana na Rádio Nacional, mas aquela gravada nos estúdios da África do Sul.

Muito bem... A marrabenta, na mesma altura em que eu era envolvido a cantar *Bossa Nova*, a cantar *Rumba*, a cantar *Rock in Roll*, etc, etc, tudo isso que já enumerei, também ouvia a música africana, ok? Música congoleza, música sul-africana, até música aqui da minha terra. Os primeiros artistas que eu e meus colegas ouvíamos da música moçambicana era, sem dúvida alguma, o célebre Fany Mpfumo, grande trovador da música moçambicana junto com Billie Kuka, Alexandre Langa, Francisco Mahecuane e outros tantos que, na altura, gravavam suas canções através da África do Sul, porque eram pessoas emigradas pra África do Sul, onde havia mais condições. Aqui, tínhamos o problema da segregação racial, embora, na África do Sul também fosse talvez até pior que aqui, mas esse espaço cultural estava aberto, para quem... que todo mundo pudesse desenvolver suas capacidades. Então gravavam e, através da Rádio Nacional, aqui, que era a *Rádio Clube* de Lourenço Marques, então veiculavam esse gênero musical e daí passamos a conhecer esses artistas moçambicanos, que estavam por aí e me influenciaram bastante. (WAZIMBO, Depoimento – Arquivo da Pesquisa, 2020).

Aniano Tamele (2020) é músico e é também filho de Zeburane (Eusébio Johane Tamele), portanto, esse teve um convívio privilegiado com um dos precursores da marrabenta e, por isso, faz uma contextualização, que acredito ser importante para o estudo sobre a música moçambicana, mantendo o foco na marrabenta:

Por que a marrabenta? A marrabenta porque é um ritmo que se desenvolve muito na zona sul do país, sobretudo... eh... na capital do país, que é onde se houve mais facilidade na criação de banda, houve sempre maior facilidade de você se juntar, unindo possibilidades de comprar instrumento ou ir buscar na África do Sul. E é nesse processo que a marrabenta começa a enraizar-se, mas eu fico procurando perceber: a marrabenta é o quê? É um ritmo? Marrabenta é um estilo de dança? E fui observando que o nome marrabenta surge... eh... inserido no ritmo que se tocava... Há muitas interpretações, ma-ma-mas uma delas, até muito usada em algumas canções da época... Mahecuane dizia “arrebenta, fio!”, Marrecuane... mas “arrebenta, fio” é se tocar até arrebentar a corda... é que começa a dar origem a esse “arrebentar”. Mas também surge, depois de... começa a evoluir pra uma fase que é preciso dançar até arrebentar, dançar até cair. Esse dançar até cair é que também vai dando origem à marrabenta. Normalmente, esses nomes nunca encontrou uma explicação científica, até pelo fato de que, na época, ninguém se preocupou em escrever isso. Então são fontes que nós vamos ouvindo, fontes

orais e da vivência própria, que vamos encontrando e que nos levam a entender que a marrabenta terá sido isso. (ANIANO TAMELE, 2020)³⁰.

É ele quem faz a distinção sobre algo que muito confunde não só a nós, pesquisadores de fora de Moçambique, por ser uma informação quase que de conhecimento comum, que tem relação com os ritmos presentes na base em que se estrutura a marrabenta. Geralmente, informam-se que moda xicavalo e zukuta são desses ritmos, Aniano Tamele explica de outra forma:

Mas, dos ritmos que tocou, por exemplo, Feliciano Ngome, que foi o primeiro músico moçambicano a gravar na África do Sul – e Francisco Mahecuane, que tem a canção Moda Xicavalo, onde ele fala e Fany Mpfumo toca bandolim, foi a segunda gravação... e o meu pai foi o terceiro... –, não se identificava necessariamente com a marrabenta... mas nem haver esse conflito de se existe a marrabenta ou magika... Eram ritmos tocados, na altura, no interesse de divertir as pessoas. Paralelamente a isso, começou a surgir outras expressões, que se confundem muito com a marrabenta e parecem ritmos. Por exemplo, eu falei da marrabenta como um ritmo, eu falei da magika como um ritmo, mas depois vem zukuta, que é só quando dançar, dizer “Zukuta! Zukuta!”. Esse “zukuta!” é como diz “mexe-te!”. Aí, tem gente que “eh, a dançar zukuta” é como a dizer “aquele ali mexe quando dança” e zukuta começou também a se confundir com ritmo moçambicano, mas quando era uma manifestação própria de dança. (ANIANO TAMELE, 2020)³¹.

E sobre a proximidade rítmica entre a magika e a marrabenta, Tamele diz:

Então, voltando a Eusébio Johane Tamele “Zeburane”, no primeiro disco que ele grava na África do Sul, em 1953, ele, em algum momento diz “não se sabe se é a magika... não se sabe se é a marrabenta...”. Aí, ele falava da... de uma jovem que se comportava mal, andava com vários homens... e ele dizia “tu hás de morrer e deixar essa beleza que é a marrabenta”, “hás de morrer e deixar essa beleza que tem a magika”. Portanto, há algum sentido que, já naquela época, eles sentiam a proximidade rítmica que havia entre a marrabenta e a magika... 1953... (ANIANO TAMELE, 2020)³².

³⁰ UFBA/COIMBRA/UEM. Pesquisa “Marrabenta: a resistência popular na música moçambicana”. Depoimento audiovisual, Aniano Tamele. Março de 2020. Maputo. Arquivo Pessoal.

³¹ Idem.

³² Ibidem.

Das dificuldades enfrentadas por Zeburane no período colonial, Aniano expõe que

[e]le foi preso pela PIDE, em 1971... Meu pai foi preso por duas razões: essas canções que ele cantava, a interpretar o sofrimento da mulher, em algum momento, quiseram interpretar que estava a interpretar o sofrimento do povo, em relação à colonização. Então, ele foi denunciado: “olha, ele tem uns temas, que é preciso investigar...”, mas depois, é uma carta que é interceptada, de um amigo que estava na Tanzânia. Naquela época, as cartas, abriam-se... a carta estava codificada, do ponto de vista do conteúdo, não dizia abertamente FRELIMO ou luta armada, não havia como escusar, mas os colonos desconfiaram daquela carta e abriram a correspondência. Ele é detido em Xibuto. Era vila, Vila do Xibuto na altura. Ele trabalhava na Sociedade Agrícola de Incomáti, que era uma companhia açucareira, ali de Xinavane e ele, na altura, andava com uma caravana de cinema móvel, para angariar tanto trabalhando com isso como na cooperação com os trabalhadores. Ele é detido em Xibuto, em 1971, pela PIDE, na altura.... Em Xibuto... Mas ele foi liberto no mesmo ano da independência... Portanto, não foi possível provar que aquelas canções estavam a cantar para o colonialismo, embora ele, por baixo do tapete, houvesse muita informação ali... (ANIANO TAMELE, 2020)³³.

Pelos relatos, é possível afirmar que não foi fácil para o artista da música moçambicana trabalhar no período colonial. Sobretudo, aqueles músicos que aderiram aos instrumentos que a modernidade ocidental tornou acessível a partir da colonização. Mas, o detalhe é que o sistema até permitia essa mistura na música, pois Portugal precisava transmitir a imagem da mestiçagem – para além da pele – como um projeto do sucesso da colonização, portanto, um processo de mestiçagem cultural (CABAÇO, 2009; LARANJEIRA, 2014; MONDLANE, 1968; SOPA, 2014). Entretanto, houve perseguição da PIDE³⁴ a esse mesmo grupo, porque eles embarcaram na esteira da “modernização”, mas queriam produzir algo próprio. Almejavam, mesmo que inconscientemente, misturar diferentes ritmos dos diferentes grupos etnolinguísticos, amalgamados no subúrbio de Lourenço Marques, como um resultado da opressão colonial. Ansiavam por experimentar essa mistura através dos instrumentos, aos quais passaram a ter acesso.

Assim, a música ligeira, a que passo a chamar de marrabenta, devido à sua gênese plural – Aniano Tamele, Wazimbo, Roberto Chitsondzon falam sobre isso, o que apresento

³³ UFBA/COIMBRA/UEM. Pesquisa “Marrabenta: a resistência popular na música moçambicana”. Depoimento audiovisual, Aniano Tamele. Março de 2020. Maputo. Arquivo Pessoal.

³⁴ PIDE- Polícia Internacional de Defesa do Estado.

em outro texto³⁵ – se tornou um movimento cultural sob suspeição. Um estado de suspeição, que não finda junto com a colonização. Antônio Marcos faz uma análise a esse respeito e conta que:

Saltando da era colonial para a fase de transição... a política era diferente... Aqui, era outra política... tinha que saber se você canta isso para os colonos, o colonialismo ou pra era revolucionária. E eu parei nesse precioso momento, porque eu tinha que saber: o que eu vou cantar para esse período? E saltamos de uma fase para outra: do colonialismo para a independência. Parei de 1975 a 1976. Comecei a tocar em 1977 de novo. Por isso foi uma fase um pouco difícil, porque de uma política para outra não era fácil. (ANTÓNIO MARCOS, 2020)³⁶.

E continua, no diálogo que se desenvolve, a partir daí:

Edson Uthui: Antonio Marcos fez parte dos movimentos de revolução, do movimento de libertação de Moçambique?

Antônio Marcos: Eu não sei responder isso, porque mesmo eu não fazendo parte do movimento de libertação de Moçambique, o Moçambique é do moçambicano e continua a ser. A bandeira não é só para os que lutaram e defenderam a luta armada, a bandeira é pra todos nós.

Edson Uthui: Depois da independência, o que passou a cantar o António Marcos?

Antônio Marcos: Continuo a cantar aquilo ... com pé naquilo que vem ao encontro daquilo que já sei o que é...

Edson Uthui: Em termos de mensagem, quais são as mensagens?

Antônio Marcos: Mensagens? Educativas, como dantes fazia, cantava mensagens educativas, sociais...

Aniano Tamele apresenta uma análise na mesma perspectiva de António Marcos:

³⁵ *Marrabenta, uma produção periférica de nacionalidade moçambicana*. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/racs/article/view/66221/36302>>. Janeiro de 2021. Aniano e Tamele e Wazimbo interpretam o fato de a marrabenta ter ocupado esse lugar/status de música nacional, por representar não um ritmo e, sim, por traduzir esse processo de estilização dos ritmos moçambicanos tocados na zona urbana, que se sintetizam numa banda com um *set* ocidentalizado.

³⁶ UFBA/COIMBRA/UEM. Pesquisa “Marrabenta: a resistência popular na música moçambicana”. Depoimento audiovisual, António Marcos. Março de 2020. Maputo. Arquivo Pessoal.

Vércio: E, após a independência, houve um acolhimento à música que seu pai fazia, assim como os outros cantores da marrabenta, por parte da FRELIMO?

Aniano Tamele: Não, nunca houve um trabalho profundo – nem de investigação, nem de recolha desse material. Está muita coisa perdida...muita música perdida, que, hoje, seria muito bom pra um trabalho de investigação, até para os mais jovens que pretendem formar-se nessa área, pros músicos que aprendem a investigar o ritmo...há muita coisa que se perdeu... Na altura, as músicas eram gravadas em bobinas, algumas delas, acho que perderam-se... Os arquivos não estão mais como deveriam estar. Vejam que a Rádio de Moçambique ainda é o maior arquivo que nós temos de conservação de materiais, mas um trabalho profundo... Depois da independência, o que houve foi, como eu dizia no início, a tendência a trazer mais a investigação de ritmos tradicionais, por isso, começaram a surgir o Festival Nacional de Música Tradicional, Festival Nacional de Dança Tradicional...dança tradicional ou música tradicional, uma coisa assim... foram evoluindo até ao festival que faz agora, que é o Festival Nacional da Cultura. Alguns festivais eram basicamente Xicomane, Makwai, Xigubo, Tufo, não sei o quê...esses ritmos tradicionais, que tinha desaparecido, por causa da colonização...

Edson Uthui: A música urbana ficou de fora?

Aniano Tamele: Já, exatamente... não... tocava-se, mas não era muito elevada, a música urbana. Mesmo em banquetes oficiais... Não havia convites a bandas, com guitarras...Entendia-se que aquilo era raça de colonos. O tempo é... foi mudando, foi mostrando também que a cultura... não travas a cultura com as mãos, ela sozinha se reinventa a cada momento... (ANIANO TAMELE, 2020)³⁷.

Os dois artistas se mostram muito conscientes sobre o processo, digamos, de nacionalização da música moçambicana. Nesse sentido, a fala de António Marcos sugere – mesmo que de forma desviante – essa suspeita sobre a marrabenta, no período pós-independência, como algo que pode estar relacionado ao fato de esses artistas não terem “tocado em armas” no período da guerra de libertação. Aniano Tamele aponta a necessidade de reavivar as culturas tradicionais apagadas e quase extintas pela colonização.

Outras duas questões se impõem, após essa última reflexão. Em princípio, pensando no *xiconhoca*, o inimigo interno, do qual trata a professora Maria Paula Meneses (2015), pergunta-se: será que essa foi a forma que a FRELIMO encontrou para assegurar um rompimento, de fato, com qualquer elemento que tivesse relação com a colonização portuguesa, evitando infiltrações que atrapalhassem o projeto de reavivamento das culturas nacionais? Indo mais além: a marrabenta, ausente de seu teor político, agradaria em muito os portugueses, como posto anteriormente, mas, fazendo uma reflexão com base no *Lutar por Moçambique*, de Eduardo Mondlane (1968), que aponta exatamente para a “modernização da

³⁷ UFBA/COIMBRA/UEM. Pesquisa “Marrabenta: a resistência popular na música moçambicana”. Depoimento audiovisual, Aniano Tamele. Março de 2020. Maputo. Arquivo Pessoal.

cultura”: não estaria a marrabenta – principalmente pelo seu teor político, assim também pela síntese cultural da pluralidade existente em Lourenço Marques que representa – correspondendo a esse projeto apresentado por Mondlane?

Sobre isso, Roberto Chitsonzdo³⁸, que é de uma geração mais nova que a de Aniano Tamele, Wazimbo e António Marcos, analisa em termos de *tradução*³⁹ da tradição pelas juventudes, em diferentes gerações:

Como disse antes e numa outra situação, a marrabenta não é só das pessoas aqui de Maputo, ela ganhou a dimensão de todo um país, como é o nosso. Hoje, nós podemos nos identificar fora, sabendo que é a marrabenta que é o gênero de música que furou fronteiras e que aparece o nome da marrabenta além fronteiras. Não aparecem outros nomes, naturalmente, e não podemos deixar, devemo-nos unir em relação a essa questão de ser a marrabenta uma bandeira pro nosso caso. Nós temos a timbila, por exemplo, que é um instrumento, digamos que é reconhecido pelas Nações Unidas... é protegido pelas Nações Unidas... Ora, se esse nosso instrumento é patrimônio da humanidade, nós devemos nos juntar e nos abraçarmos em torno desse instrumento que, no mundo, é conhecido. Se a marrabenta é aquela que tem tendência a ser melhor interpretada, etc., então, vamos...vamos a isso e vamo-nos unir em torno dessa mesma marrabenta. Eu acredito que... eh... mesmo nos Estados Unidos... eh... alguém pode estar sub... rabenta, mas inspirado nessa nossa marrabenta... eh... há outros autores que devem estar por aí, no Brasil e a fazer... dado que as aparências são... não digo aparência, mas são proximidades, por assim dizer. Eh... e, hoje, os nossos meninos já não tocam aquela marrabenta, tal como se tocava antigamente, digamos, em que o baterista tinha que fazer o *ruffar* [reproduz o toque da bateria, tocando ao fundo do violão]. Se eu tivesse uma baqueta, havia de fazer o *ruffar* ali, né? Mas é mais ou menos nesse sentido [continua a demonstração], então, se eu fizer [faz um toque variado] é “dirlada”, então, acredito que todos os compassos que possam estar dentro daquele *beat*, por assim dizer, podem ser, digamos, forma de evolução da marrabenta. Há parceiros jovens, em que o cara... é pandza, né? Pandza...e nós tentamos dizer “não, isso não é música”, mas eles estavam inspirados, portanto, aquele toque, o *ruffar* da bateria, eles não já tinham no computador, então, tinham que fazer um *beat* aproximado... e faziam um *beat* aproximado a este, a esta coisa. Eles chamaram isso de *pandza* e deu...os jovens tocaram muito isto, mas acreditaram que, agora, alguns deles tocam também a marrabenta...voltaram pras suas raízes, voltaram pras suas raízes e acreditam que é a partir daí que

³⁸ UFBA/COIMBRA/UEM. Pesquisa “Marrabenta: a resistência popular na música moçambicana”. Depoimento audiovisual. Roberto Chitsonzdon. Março de 2020. Arquivo Pessoal.

³⁹ Stuart Hall (2011), em *A identidade cultural na pós modernidade*, apresenta esse conceito para pensar a tradição nos contextos de culturas “que atravessam e intersectam fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram *dispersadas* para sempre de sua terra natal”. Logicamente, aqui não falamos da diáspora intercontinental, vivenciada por diferentes povos africanos, mas do deslocamento provocado no interior do território que se constituiu como Moçambique, através da colonização portuguesa, pois assim como os povos na diáspora, as tradições locais, também, foram obrigadas a negociar com as novas culturas presentes no território, por ação dos processos de colonização, não só em Moçambique, mas em todo o continente africano.

nós temos esta marrabenta. (ROBERTO CHITSONDZO, Depoimento-Arquivo da Pesquisa, 2020).

Em consideração à discussão acima, o filósofo brasileiro Eduardo Oliveira, que estava na ocasião do encontro com Roberto Chitsondzo, fez uma pergunta em relação à marrabenta:

Ela resistiu, tanto à colonialidade, tanto a um período ideológico mais restrito e, porque resistiu – e, nesses dois períodos anteriores, foi afirmada e negada –, nesse período de agora, é por isso que, talvez, ela possa se tornar a bandeira nacional, justamente, por ter passado por esses períodos, sobrevivido, adaptado e, agora, ter a condição, inclusive, de dialogar com sotaques do mundo inteiro? É possível dizer isso?

Chitsondzon (2020) respondeu da seguinte forma:

Eh...eu acredito que sim, é possível... Se tu tiveres em conta que... eh... a permanência com que ela se afirmou – eh... de várias formas –, a sutileza com que ela teve de... de se esconder em algum momento, para aparecer em outros momentos, é uma coisa fantástica, né? Hoje temos um festival, que se chama *Festival da Marrabenta*, eh... digamos... e a aceitação com que as pessoas aceitam isto é incrível. É uma maneira incrível das pessoas fazerem viver esta nossa...esta nossa...este nosso gênero da nossa cultura. Eh... pode-se dizer que ela, de facto, conseguiu resistir a todas as intempéries. Portanto, já estive em tempestades, já estive em marés altas e agora estamos, digamos... não vai morrer na praia... não vai...

Após pautar a suspeição sobre a marrabenta, tanto no período colonial, quanto no período pós-independência, volto a Fany Mpfumo e ao que apresenta Samuel Matusse (2013) no que diz respeito ao final de vida do *Rei da Marrabenta*. Segundo Matusse, Fany morreu em uma situação muito precária, teve um final de vida que não condizia com a importância de El-Rei para a história da música moçambicana, não apenas porque foi um dos precursores dessa moçambicanização da música, mas também por sua colaboração à luta orquestrada pela FRELIMO, através de suas letras e estratégias criadas para burlar o colonialismo português. Para Matusse (2013), Fany lutou com a arma que tinha: a música. Por isso o considera um guerreiro, justamente, porque, com essa arma, o astro da marrabenta enfrentou o sistema, tendo músicas suas banidas, como também ele próprio foi proibido de voltar à Moçambique,

pelo risco de ser preso pela PIDE, acusado de subversão. Mas, segundo a opinião apresentada por Matusse, do que foi feito por Fany Mpfumo, apenas houve o esforço de seus colegas de função. Julga que faltou honrarias, por parte do Estado, que deveria tê-lo reconhecido também como herói da independência.

3.3 MARRABENTA: UM PROJETO DE MOÇAMBICANIDADE, NACIONALISMO OU RESISTÊNCIA?

Ao ter em tela a contextualização feita até aqui, proponho colocar questões que não estão definidas, mas que funcionam nesse processo de investigação como vetores que conduzem a uma reflexão, produto de diferentes abordagens sobre a marrabenta. Até se poderia dizer que, de alguma forma, o movimento artístico-musical-cultural que é a marrabenta, desde sua gênese, é uma narrativa em disputa ou motivo de desconfianças.

Como tenho colocado desde o princípio, há duas preocupações ou mesmo tarefas que se presentificam nesta pesquisa: a primeira tem relação com um exercício de acessar uma chave de pensamento fora do eixo euro-ocidental; já a segunda, que corrobora a primeira, está vinculada à busca pela interpretação/elaboração anticolonialista/nacionalista que surge da periferia. O que não significa dizer, de todo modo, que serão descartadas as elaborações que nascem no seio da elite intelectual, mas que se coloca a periferia no centro da questão, nesse momento.

Desse modo, é válido recuperar uma discussão realizada no âmbito da pesquisa sobre o *Nós Matámos o Cão-Tinhoso* e que tem relação com as origens do pensamento nacionalista no contexto dos PALOP, no período colonial. Com base nos estudos de José Luís Cabaço (2009) e Eduardo Mondlane (1995), como vimos no capítulo anterior. Fica, pois, relativamente tangível um retrato social da sociedade moçambicana desse período e, nesse caso, torna-se válido retomar a dois temas presentes nos estudos sociológicos desses moçambicanos, que nos servem nesse contexto: o primeiro diz respeito à formação da elite intelectual que deu a tônica ao pensamento de resistência anticolonialista até a década de 1940. O segundo toca na configuração da população que se organizou no subúrbio de Lourenço Marques.

Permitam-me, portanto, voltar um pouco a algumas questões, mas na intenção de avançar, a partir de outros elementos... Como se pode notar, é no século XX que o

pensamento anticolonial começa a se estruturar e isso tem relação com a ocupação efetiva do território moçambicano, portanto com a chegada de um número maior de portugueses, o que acabou mexendo na configuração social que se tinha organizado até aqui e que reservava ao mestiço um relativo lugar de poder, perante o africano (*assimilado* ou *indígena*). O pensamento dos mestiços já veiculava uma ideia de nação, mas algo que não rompia com o colonialismo.

Conforme Mário Pinto de Andrade (1997) é o que se pode chamar de *protonação*. Ou seja, uma ideia que circulou no âmbito dos PALOP desde as primeiras décadas do século XX e que foi orquestrada por intelectuais das cinco colônias portuguesas, que se encontravam em Portugal, para concluir a formação iniciada nas colônias. A ideia desses intelectuais era, a partir da Junta de Defesa dos Direitos d'África – JDDA, tendo o jornalismo como braço principal – tanto na metrópole como nas colônias –, fazer circular os ideais que pressupunham ser indicadas para o desenvolvimento das províncias. O argumento desses intelectuais era desenvolver as colônias para desenvolver a metrópole. Depois, principalmente, de reivindicarem a educação dos indígenas, como processo principal de desenvolvimento das colônias, esses intelectuais passaram a “incensar” o *nativismo*, que tem suas origens ainda no século XIX, com forte apelo à valorização das tradições locais e que volta a ganhar força no movimento *protonacionalista* que se deu nas primeiras três décadas do século XX.

Mário Pinto de Andrade (1997) explica que, para esses ideólogos, a nação portuguesa abrangia a metrópole e as cinco colônias, mas o que eles defendiam, em primeiro plano, era a construção de uma nação africana, formada pelos cinco territórios do ultramar, sem perder o vínculo com a metrópole. No segundo plano, tem-se o investimento no desenvolvimento das colônias, a partir das próprias riquezas. Ou seja, já havia a contestação da exploração das colônias, sem retorno econômico e social, mas nada que levasse ao rompimento com Portugal. Segundo Andrade (1997, p.111), “o discurso dos ideólogos africanos na matéria é ambivalente: ora oscila entre a frontalidade da assumpção do nativismo naquela primitiva acepção, ora rejeita qualquer conteúdo conducente à ruptura dos laços com a *Pátria* portuguesa”.

Algo que chama a atenção nessa contextualização é que Mário Pinto de Andrade vai dizer que “o ideário protonacionalista falece no início dos anos 1930” (1997, p. 77), mas Cabaço (2009), contextualizando as movimentações ocorridas em Moçambique, vai dizer que a geração de 1940 é a que considera como a da *protonação*. Ele trabalha essa categoria para explicar, na esteira de Jean Ziegler, que se trata da “fase do processo de ‘conscientização nacional’ e não da ‘ideia estruturada de nação’”. Ou seja, é nesse período que surge a

discussão nacionalista, mas ainda não é com ideias voltadas para a independência, pois essa cena, mestiçamente protagonizada, pensava ainda na humanização do colonialismo e os mestiços ainda se encontravam divididos entre representar os interesses dos africanos e reivindicar a cidadania portuguesa. Então havia uma consciência coletiva sobre a nação, mas essa consciência ainda não era desenvolvida em torno de uma alternativa que rompesse com o sistema colonial, com a exploração e subjugação dos moçambicanos. A geração, da qual fez parte os poetas José Craveirinha e Noémia de Souza, foi tomada pelo “nativismo”, que

por meio de congregações religiosas protestantes, de algumas das chamadas “seitas religiosas”, de movimentos messiânicos e de forças políticas que nasciam na África do Sul e Rodésia (...) iria reforçar-se com os ideais pan-africanistas da diáspora americana e europeia que lhe chegavam também pela literatura e pela música. (CABAÇO, 2009, p. 35-36).

Em se falando das influências das congregações religiosas, é válido tocar na importância delas para a formação das consciências fora do seio da elite local, portanto, para além de um grupo de intelectuais acadêmicos. A revelia das autoridades coloniais e como processo resultante das desapropriações de terras no interior de Moçambique – como colocado anteriormente –, formou-se um grupo social na periferia de Lourenço Marques (atual Maputo), os grupos *periurbanos*, que mesmo estando fora da política assimilacionista do Estado Colonial, mas constituindo uma classe de “semiassimilados”, que foi desenvolvendo formas (individuais ou coletivas) de resistência e subversão ao colonialismo. Isso, devido ao sentimento de africanidade, desenvolvido no contato com um “pan-africanismo rudimentar”. Desse grupo, saíram muitos colaboradores da FRELIMO. Pessoas que serviam de informantes ou compunham as milícias da frente. Muitos desses, buscou sua sobrevivência, ora servindo à FRELIMO, ora servindo ao colonialismo. Outros, serviam apenas à administração, traindo, muitas vezes, seus irmãos, sem pensar (ou por não acreditar) numa mudança daquele quadro de opressão (CABAÇO, 2009).

Essa contextualização serve para começarmos a pensar possíveis respostas para questões que se impõem no âmbito desta exposição. Como vimos, a marrabenta – considerada aqui como um movimento de sintetização de elementos musicais diversos na estetização das músicas tradicionais – surge entre as décadas de 1930 e 1940, por isso não pode deixar de ser pensada considerando os pressupostos aqui apresentados. Justamente, porque é um movimento que ocorre na música, mas que se desenvolve a partir de transformações ocorridas

no âmbito de processos históricos e sociais. Nesse caso, como defende Luís Bernardo Honwana (2017), em *A velha casa de madeira e zinco*:

A marrabenta não pode ser correctamente interpretada se não compreendermos que ela é fruto das mesmas circunstâncias que deram origem às características particulares do nosso movimento associativo e do chamado protonacionalismo, e que inspiraram escritores, poetas e activistas sociais que tão brilhantemente exprimiram a denúncia, o protesto, a reivindicação e a própria visão futura que é a matriz do Moçambique de hoje. (HONWANA, 2017, p.46).

Produtivo é, nesse momento, tocar na configuração que Honwana apresenta, para explicar como funciona a ideia africana de nação ou mesmo o nacionalismo africano. Primeiramente, ele diz que, diferente do que ocorreu nos demais continentes, o nacionalismo, em África, “sempre se manifestou com as mesmas características de abrangência, unindo e galvanizando todos os povos sob a dominação colonial” (p.97), portanto, “sempre se pronunciou a favor da unidade dos países africanos” (p.101). Segundo ele, a ideia de nação africana, com certeza, tem suas origens nos ideais panafricanistas, tendo a abolição das fronteiras criadas pelo colonialismo como um dos principais problemas a ter que lidar.

L. B. Honwana rompe com qualquer formulação ocidental de nacionalidade, seja nos pressupostos de Ernest Gellner (1983, *apud* HONWANA, 2017), quando diz que o nacionalismo, além de ser um fenômeno ligado ao desenvolvimento, é um processo que cristaliza novas culturas e não se liga em reavivar as antigas culturas; seja na tese de Benedict Anderson (1983, *apud* HONWANA, 2017), quando postula que a capacidade de imaginar a nação fica a cargo das populações letradas. O autor também contesta Gellner na concepção do nacionalismo a partir da imposição de uma cultura de “sinal elevado” sobre as culturas de “sinal baixo”, correspondente à maioria da população. Ele se contrapõe a isso, explicando que a nação africana tem o multiculturalismo como “bandeira que os países africanos têm a todo custo de defender para garantir às diferentes comunidades o pleno usufruto da cidadania” (HONWANA, 2017, p. 109). Então, explica que a consciência ainda é a mesma, 50 anos após a independência:

O projecto permanece o mesmo: o de construir a nação a partir das fronteiras herdadas do colonialismo. Portanto, a base de referência do nacionalismo em

África não pode ser, em definitivo, a da etnicidade; será, talvez, uma base ainda não inteiramente realizada: a que vai ser constituída pela nova nação que cada estado e o conjunto dos seus cidadãos forem capazes de criar com os recursos de que dispõem e os instrumentos que a história comum lhes legou. (HONWANA, 2017, p. 109).

Em se tratando de multiculturalismo e recusa a formulações ocidentais, torna-se oportuno trazer José Craveirinha (2008), em seu *O folclore moçambicano e suas tendências* – livro organizado postumamente pelo filho do poeta, José Craveirinha Filho⁴⁰ –, uma coletânea dos textos críticos de Craveirinha sobre as expressões culturais moçambicanas, que foram publicados em diversos jornais em circulação na, então, Lourenço Marques, entre os anos 1955 e 1987. Já no início, no texto de apresentação, assinado por Aurélio Rocha, é possível ao leitor não moçambicano/africano, entender que ao acionar o conceito “folclore”, é importante ressaltar que – nas palavras de Rocha – “Craveirinha chama a atenção para a importância do folclore, que não é ‘exotismo recreativo’ (*sic*) como faz questão de frisar, na afirmação de um povo” (CRAVEIRINHA, 2008, p.7). É o próprio Craveirinha que escreve no *A voz de Moçambique*, em 1964 (CRAVEIRINHA, 2008, p.31), sobre suas concepções do que seja o folclore:

Quando uma comunidade de homens exprime de maneira própria os seus estados de alma, as suas necessidades espirituais e os seus conceitos de Belo, do Bom e do Mau, assim como quando cria as suas regras alimentares e suas normas de indumentária ou busca a transcendência através de ritos invocatórios e se submete a uma mística divinatória (crenças num Ser supremo), essa comunidade de pessoas faz FOLCLORE.

E na medida que esse folclore distingue o comportamento de uma comunidade de pessoas, essa comunidade ganha o direito a qualificação de POVO. E é então que o FOLCLORE passa a significar uma tradição multi-familiar e o respeito pela tradição representa um meio de legitimar no consenso geral a dignidade gregária. (CRAVEIRINHA, 2008, p.31).

É possível perceber, à medida que se passa a ter contato com suas crônicas que, mesmo datadas no período supracitado – muitas delas ainda em contexto colonial –, o tratamento que Craveirinha dá às manifestações culturais moçambicanas, as quais se refere como “folclore moçambicano”, é justamente o de expressões culturais tradicionais,

⁴⁰ Também conhecido como João Craveirinha.

expressões culturais do lugar, a que veio se chamar/demarcado como Moçambique. A marrabenta, nesse sentido, aparece nas crônicas do poeta moçambicano como uma dessas manifestações culturais genuinamente moçambicanas. Assim, da mesma forma como José Craveirinha analisa as manifestações do xigubo, xigombela ou n’fena, ele faz com a marrabenta: descreve suas características e critica as execuções dos diferentes grupos que se apresentam nas associações.

Como bem coloca Marílio Wane (2021), no texto *Marrabenta: as dinâmicas históricas e socioculturais no contexto do seu surgimento*, a marrabenta *per se* é um fenômeno revolucionário, que representa um movimento de construção identitária no campo da música moçambicana. Como uma elaboração “espontânea” da periferia, sem a mentoria das elites econômica e intelectual (sistema colonial e líderes mestiços ou assimilados dos movimentos anticolonialistas) existentes no contexto histórico em que esse movimento começa a existir, a marrabenta se impõe de forma bastante voluntariosa e suficientemente complexa.

Em seu primeiro momento, pode-se fazer uma leitura de que o movimento musical surge em traçados espontâneos, fluidos e abrangentes, delineando uma moçambicanidade na música urbana de Lourenço Marques. Chama a atenção o fato de ter sido elaborada a partir de emigrantes do território que, à altura, era demarcado como Moçambique, pela colonização portuguesa. Os pressupostos de Craveirinha (2008), quando fala das noções de “folclore” e “povo” – conceitos com os quais opera ao se colocar em seus textos críticos sobre o folclore moçambicano –, podem ajudar, então, a pensar esse processo. É estando, pois, na África do Sul que as gerações de Feliciano Ngome, Johane Tamele, Francisco Mahecuane (décadas de 1930/1940) e a de Fany Mpumfo (década de 1950) passam a trabalhar a identidade “música moçambicana”, que depois veio a se chamar marrabenta.

Como vimos anteriormente, uma “música moçambicana” que já não se podia chamar pelos nomes tradicionais – magika, n’fena, xigubo, dentre outros estilos –, uma vez que era resultado de um processo de amalgamação de ritmos moçambicanos e de outros lugares do sul da África, além de sofrer uma estilização, como exposto anteriormente, no uso da tecnologia musical do ocidente. Entretanto, mesmo partindo desse processo, essa música que passou a existir em fonograma possuía já distintivos que a identificavam como música moçambicana, fora ou no interior de Moçambique.

A complexidade que se impõe a esse debate se encontra, justamente, nesse quesito. Para o olhar estrangeiro, ainda é complicado tratar dessas questões que vão surgindo, à medida que vai se definindo um foco sobre a marrabenta, sobretudo a produção em contexto

colonial. No entanto, algumas delas estão na superfície do debate e aparecem nas formulações dos artistas e intelectuais moçambicanos, que têm se lançado a pensar sobre a música, a identidade cultural e o nacionalismo em Moçambique. No tocante à marrabenta, fica eminente a disputa por protagonismo na sua narrativa, como também o debate sobre sua elevação à símbolo da nação.

A maioria dos músicos que colaboraram para esta pesquisa defendem-na como uma atualização da magika (Craveirinha também considera), portanto, estabelecendo uma origem changana. António Sopa e Luís Bernardo Honwana estabelecem a marrabenta como originária do n'fena, um ritmo musical ronga, portanto uma origem ronga. Já Rui Laranjeira e Marilio Wane, defendem uma origem plural, pois, para eles, a marrabenta nasce da mistura de ritmos tradicionais, estilizada pela tecnologia musical desenvolvida pelo ocidente, sem a predominância de nenhum dos gêneros tradicionais. Mais que isso, esses dois autores e *narradores da marrabenta* – assim como Aniano Tamele e Roberto Chitsondzon – consideram a marrabenta não como um estilo de música, mas como um movimento musical. Nesse caso, fica possível entender que a mistura, a que se convencionou chamar de marrabenta, pode ocorrer em vários níveis, com diferentes elementos, em épocas diferentes, como ocorreu com o *pandza*, que é a atualização da marrabenta a partir da adição de elementos do *rap* e da música eletrônica.

No contexto da discussão da marrabenta como símbolo nacional, consta que, no período colonial, ela passou por um processo de apropriação pelo sistema colonial, para figurar como resultado da política lusotropicalista, que incensava a mestiçagem como projeto profícuo dos portugueses. Nesse caso, a marrabenta figurava perfeitamente como símbolo da “nação portuguesa” nos trópicos. Algo que acabou não vingando, pois, como exposto aqui, a marrabenta passou a ser, inclusive, objeto de desconfiança das elites coloniais. De outra forma, a marrabenta também foi alavancada pelos movimentos anticoloniais e inserida nas grades artísticas das associações lideradas pelas elites intelectuais mestiças e assimiladas, mas acabou por não ser escolhida como símbolo do projeto de nação arquitetado pela FRELIMO.

Por parte dos colonos, é possível entender que o rechaço tenha relação com as mensagens que passaram a figurar nas letras da marrabenta e isso recai na questão linguística, pois a marrabenta, ainda hoje, é cantada nas línguas ronga e changana. Assim, para o sistema colonial, isso fazia com que a situação fugisse ao seu controle, porque além de não cantar na língua da nação, que tinha os moldes ocidentais, havia as estratégias utilizadas pelos cantores, tais como Fany Mpfumo, que, conforme Samuel Matusse informou, ludibriava o sistema

escrevendo uma letra (a ser a apresentada à censura da PIDE) e cantando outra, a partir de artimanhas reconhecidas apenas pelos falantes das línguas locais.

No tocante à FRELIMO, a situação ganha mais complexidade, porque, aparentemente, a marrabenta cumpre com os anseios de modernidade esperados pela revolução: construção de um “homem novo”, que rompe com o “tribalismo” e se pensa como moçambicano, na construção de uma ideia de nação vinculada com o retorno às origens, na valorização das culturas locais (MONDLANE, 1995; CABAÇO, 2009). Os artistas da marrabenta são homens e mulheres, que, desterritorializados e empurrados para a periferia da capital da colônia, Lourenço Marques, se misturam e reinterpretam suas tradições na amalgamação com outros povos em mesma situação. Segundo Cabaço (2009), esses habitantes da periferia são “semiassimilados” e, de alguma forma, mesmo estando na periferia, mantinham contato com outras epistemologias (as igrejas das missões suíças, o islamismo e a própria experiência periférica) e desenvolveram uma consciência nacional, com uma ideia de nação que parece estar muito mais fincada nos ideais do panafricanismo, da *protonação* e do nacionalismo africano, tal como professam Mário Pinto de Andrade (1997), Luís Bernardo Honwana (2017) e o próprio Cabaço (2009). Roberto Chitsondzon (2020) avalia essa questão da seguinte forma:

Bom, eu acho que, de forma geral, a nossa cultura foi muito reprimida, incluindo, digamos, todas as manifestações culturais que aparecessem por aí, né...mas a FRELIMO tinha uma questão que era resgatar, para a população e para o conhecimento dos demais, aquela cultura reprimida: as nossas danças, as nossas canções, as nossas histórias tradicionais, as nossas línguas, entre outros aspectos que foram, digamos, resgatados pela FRELIMO e ainda no período colonial. Portanto, alguns de nossos poetas fazem referência a esta necessidade da nossa cultura ser resgatada. Pós independência, naturalmente, que há o confronto entre as ideologias. Nós geramos um povo, digamos, colonizado e que, muitas vezes, não poderíamos entender aquilo que era os objetivos pelos quais alguns de nós tivemos que perder as suas vidas pra nos libertar. Ora, ainda no período colonial, a marrabenta era, digamos, uma dança que os colonizadores gostavam de ver as mulatas e as pretas, desculpem-me o termo... as mulatas e as pretas dançarem... a sensualidade dessa dança fez com que ela fosse a locais, tais como as boates do tempo colonial, mas que, pós independência, nós tivemos, vimos e assistimos – digamos – essa paragem brusca de boates, entre outros locais desta natureza. Aí que entra em conflito toda a situação de músicos que eram considerados alienados, por tocarem música de outros quadrantes ou coisa assim do gênero, mas que isso tende a ser ultrapassado, né... mas que era uma situação que levou com que alguns músicos abandonassem o país. Saíram do país e foram pra outro sítio, porque não tocavam: as boates foram fechadas, todos esses lugares foram fechados. (CHITSONDZON, Depoimento-Arquivo da Pesquisa, 2020).

Mas, ainda assim, percebe-se que a marrabenta se mantém presente e permanece irreverente, à medida que não cumpre com alguns pactos do nacional aos moldes ocidentais, como a questão linguística, por exemplo, pois a nação precisa ter uma língua que corresponda a todo o território. Changana e ronga são duas línguas faladas apenas no sul de Moçambique. Chtisondzon faz uma análise complexa e interessante sobre isso:

Nós temos é que saltar pra fora da nossa... das nossas fronteiras e levar alguma coisa que possa ser identificado. Não podemos levar muita coisa que possa distrair as outras pessoas... não entenderem, de fato, o que é que estão a receber do nosso país. Nós devemos levar, sim, a nossa diversidade, mas alguma coisa precisa ser a *ombrela* e se há alguma coisa que já começou a furar há bastante tempo, temos que aproveitar essa coisa para que ela seja a bandeira... a bandeira nossa. Acredito que...eh... em algum momento, os músicos moçambicanos precisam de ser conhecidos. Nós estamos a tocar pra dentro do nosso país, estamos a tocar pra nós próprios. Daí que é necessário este tipo de intercâmbio, este tipo de conversa, pra que as pessoas conheçam, de fato, que a marrabenta não pode ser só cantada na minha língua materna. Nós temos muitas línguas aqui no nosso país, mas também temos outras línguas que são as línguas com que nós nos comunicamos. Temos o português, que é nossa língua nacional, é nossa língua oficial... é nossa língua chamada a língua de unidade nacional, porque em todo nosso país nós nos entendemos falando o português. E, depois, temos também outras línguas, que, por causa da... da... da nossa... da nossa situação geográfica, fizemos fronteira com países falantes de inglês, mas também aprendemos a falar francês na escola, aprendemos a lidar com outros tipos de linguagens que fazem parte do nosso cancionário e temos grandes escritores, grandes poetas que não nos iriam permitir fazer o... digamos, a lírica de nossas músicas mal compostas, quando temos... eh... digamos, os melhores poetas de língua portuguesa aqui no nosso país... Eh... quero dizer, com isso, que, em algum momento, a marrabenta também deve ser cantada em outras línguas, deve ser cantada em Português, devem ser... para que as outras pessoas entendam qual é o nosso pensamento e o nosso dizer. Há muita coisa que a gente disse, mas que, enfim, não tem o alcance que nós desejávamos que tivesse. Eu tenho tido o privilégio de escrever algumas músicas, que são, digamos... eh... são produto da relação nossa com as outras, digamos... eu, sendo músico, a nossa relação com escritores, a nossa relação de fazer uma trilha sonora para uma telenovela, que servirá para fazer a educação cívica da nossa população. Nós escrevemos músicas para, por exemplo, a trilha da novela *Não é preciso empurrar...* eh... essa telenovela que foi escrita teve também a participação de outras pessoas provenientes de outros quadrantes – a Maitê Proença esteve aqui a fazer o seu papel nessa novela... e falo dessa experiência porque as músicas que nós interpretávamos e fazíamos eram com base em escritos feitos por Mía Couto, que é um escritor... eh... um escritor de renome nacional (...). (CHITSONDZON, Depoimento – Arquivo da Pesquisa, 2020).

Ao que parece, a marrabenta, numa forma muito própria de existir, também não foi modelada por outros grupos que não fossem os radicados na periferia e alijados da política de assimilação do Estado Colonial, justamente, por isso, ela ainda não é cantada em português, que é uma língua, relativamente, falada por esse grupo (de antigos *indígenas*, *semiassimilados*), mas que não flui em sua forma escrita entre essas pessoas e, por isso, não dá forma às letras da marrabenta. Talvez, por isso, a marrabenta seja rebelde em sua essência e tenha se mantido independente, inclusive, do movimento de libertação.

Porque, embora alguns artistas dessa cena tenham se identificado com a luta operada pela FRELIMO – tais como Johane Tamele, Fany Mpfumo e Alexandre Langa, por exemplo –, não foram os intelectuais, militantes da frente de libertação, que delinearam as transformações ocorridas no campo musical. A marrabenta foi, desde seu início, uma elaboração dos, então, concebidos como *indígenas*, na sociedade colonial. Diferente, por exemplo, do ocorrido no contexto da nascente Música Popular de Angola, no mesmo período, que, ao que parece, esteve de mãos dadas com o MPLA – Movimento Popular de Libertação de Angola, na construção da narrativa da nação que se erigia.

Segundo Amanda Palomo Alves (2013) analisa – a partir dos agrupamentos *N’Gola Ritmos*, *Angolenses*, *Kissanguelas*, *Fala Povo* –, o MPLA mantinha vínculos com a cena da música popular urbana. Esses grupos, assim como os artistas da marrabenta, também cantavam nas línguas locais e veiculavam mensagens revolucionárias (antes, durante e após a independência), sempre, na coligação com o MPLA. A diferença é que, em Angola, pelo que apresenta Alves (2013), eles atuavam reconhecidamente como porta-vozes no movimento de libertação. Portanto, a autora explica que era comum as letras fazerem alusão ao marxismo e críticas ao Estado, no contexto colonial. Após a independência, era comum a esses grupos cantar os heróis da independência – aqueles que morreram na guerra –, como também era comum cantar os ideais do MPLA e fazer críticas aos partidos políticos que se estabeleceram no pós-guerra, contrários ao MPLA.

Contudo, ao pensar a marrabenta como movimento de “nacionalização” da música moçambicana, acredita-se que não se pode deixar de aferir mérito a esses trovadores, porque tanto a geração de Feliciano Ngome e Euzébio Johane Tamele, como a de Fany Mpfumo, estando fora do território delimitado como Moçambique, passaram a forjar a identidade cultural moçambicana na música e, ao que parece, é o que se mantém até a atualidade, se a concebermos – na esteira de Marilio Wane, Aniano Tamele e Roberto Chitsondzon, *et al* – como um movimento de síntese das várias tendências musicais tradicionais.

O que ainda não fica tangível ao olhar estrangeiro é, justamente, o entendimento sobre “alinhamento”/“desalinhamentos” desse movimento musical com a FRELIMO. Será a questão linguística, de fato? Não se pode acusar o Estado, de toda forma, de negligência com a marrabenta, afinal o ARPAC – arquivo onde Marílio Wane atua como pesquisador e desenvolveu a pesquisa sobre a marrabenta, que constou de uma etapa de consulta popular – é um órgão do Estado e promoveu essa discussão em torno da marrabenta, para aferir sua aceitação – pela população –, como um símbolo da nação moçambicana.

Ao que se pode notar, esses artistas/intelectuais *semiassimilados* não estavam mobilizados por elaborações ocidentais. No caso, eles reinterpretam essas noções que surgem de africanos na diáspora e que até colaboram para pensar o colonialismo europeu e o modelo de nação, no caso, a *protonação* de Mario de Andrade (1997). Noção que poderia estar como ideal para os brancos da terra e os mulatos que até visavam um retorno às tradições africanas, mas não tinham como foco o rompimento com Portugal. Essa *protonação* do subúrbio, que se materializa na marrabenta, ela surge como uma elaboração africana, a *nação africana*, da qual nos fala Luís Bernardo Honwana (2017), em que prevalecia uma aliança solidária entre os africanos. Nessa proposta, herdamos as fronteiras imaginadas pelo colonialismo, mas organizam-se social e culturalmente com base nas características das sociedades africanas.

A nação da marrabenta não apaga as marcas coloniais, mas rompe com o colonizador. A nação aqui parece ganhar um ritmo de reafirmação: ser moçambicano não apaga a possibilidade de ser changana, ronga, tsonga, chopi, entre outros povos tradicionais. Ao que parece, isso seria uma possibilidade de administrar a nação Moçambique. A impressão que fica, ao ouvir a fala de António Marcos (Depoimento/Arquivo da Pesquisa, 2020), quando diz que na elaboração de sua música, “puxava tudo de África” – fazendo referência à mistura que propunha em sua música, que tinha na sua base uma matriz de ritmos africanos, aos quais ele tinha tido acesso –, é a de que para esses artistas, eles começavam a se ver como africanos, também como moçambicanos. A sobrevivência nas periferias de Lourenço Marques e nas minas da África do Sul (onde também passaram a conhecer o mercado da música) foram preponderantes para que despertassem para isso.

Diferente dos grupos de mestiços e assimilados, a formação intelectual e anticolonialista dessa massa se deu no processo de sobrevivência. Desta forma, pode-se perceber que, de alguma forma, acessaram – pelas missões suíças (igrejas presbiterianas), pelo islamismo e até pelo convívio com a sociedade branca portuguesa – aos projetos de nação em voga na época. Entretanto, ao que parece, tentaram um caminho próprio. É bom lembrar que, mesmo em algumas narrativas (como no caso de Fany Mpfumo, Alexandre Langa e alguns

outros), é possível notar o comprometimento com as ideias da FRELIMO. Embora, como se pode perceber, o conteúdo político não era a principal chave de produção dos artistas da marrabenta, propriamente/diretamente dito. Até mesmo porque era necessário pensar em artimanhas para manipular a censura e a violência colonial.

Entretanto, fico com Marílio Wane (2020 e 2021), quando diz que a marrabenta, em si – mesmo que nenhum artista tivesse direcionado uma crítica ao sistema colonial português em suas letras –, representa uma revolução. Numa proposição muito fluida e própria, essa periferia por trás da marrabenta diz muita coisa e diz muito sem precisar dizer nada. A formulação desse som que mimetiza tendências musicais internas ao território que hoje forma a nação Moçambique, a partir do uso de uma tecnologia musical ocidental, concretiza o que teorizam os movimentos nacionalistas de Portugal e da FRELIMO, mas isso acontece muito mais no movimento da sobrevivência, do que de formulações políticas, burocráticas ou teóricas.

4 MARRABENTA, MÚSICA E MOÇAMBICANIDADE

Este olhar estrangeiro aqui apresentado intentou uma mirada que fugisse ao óbvio, em estudos dessa natureza. O anseio era o de fugir aos padrões euro-ocidentais: Primeiramente, na forma de organizar o texto, pois busca-se construir um texto fluido, que avance aos muros acadêmicos. Depois, tem a escolha teórica, que privilegia estreitamento do diálogo com os pensadores moçambicanos (acadêmicos, artistas e agentes da cultura). Quando não moçambicanos, africanos de outros lugares, pois já é chegada a hora de olharmos para as realidades dos países africanos, para além das leituras feitas pela Europa ou pelo Brasil. Não estou minimizando tais estudos. Apenas, nessa ocasião, eles podem e devem aparecer, sem assumir os protagonismos costumeiros. No contexto das pesquisas sobre a marrabenta, principalmente, pois já existem algumas investigações realizadas pelos moçambicanos e que precisam ser consideradas pelo lugar de importância que ocupam. Afinal, nada melhor que o “olhar de dentro” para nos apresentar uma realidade, quando somos estrangeiros.

Sendo assim, neste capítulo, a proposta é, no primeiro momento, trazer à luz questões que surgiram e acabaram por redelinear os objetivos do estudo, no decorrer do estágio doutoral/doutorado sanduíche, que teve uma primeira etapa em Portugal, pela Universidade de Coimbra (2019) e o campo, propriamente dito, em Moçambique, na Universidade Eduardo Mondlane (Maputo, 2020). Portanto, aqui, o leitor/a/e acessará às primeiras impressões da pesquisa e como elas foram se estabelecendo em contato com os sujeitos diretamente ligados ao desenvolvimento do tema – os artistas, pesquisadores e mobilizadores da cena musical de Maputo, os *narradores da marrabenta*.

No segundo momento, procede-se à apresentação da marrabenta, a partir de uma bibliografia focada na produção de pensadores moçambicanos, pertencentes a diferentes nichos – acadêmico, artístico, cultural –, na tentativa de lançar um olhar sobre o objeto de pesquisa, considerando a sua complexidade e as questões internas que, nem sempre, são tangíveis ao olhar estrangeiro. Por último, enseja-se uma reflexão sobre a questão racial, como ela surge na pesquisa e quais são as formas raciais em que se apresentam os sujeitos africanos. Como isso reflete na cena da marrabenta?

4.1 A MARRABENTA NÃO É NACIONAL PORQUE É UMA MÚSICA PRODUZIDA NO SUL DO PAÍS

Ao ouvir diferentes moçambicanos, sejam os *narradores da marrabenta* ou outros com os quais estive em contato em Maputo, muitos deles evocaram a sentença que intitula essa reflexão. Esses interlocutores consideram a marrabenta como símbolo nacional, mas acham justo o argumento de outros setores, inclusive o Estado, quando negam esse estatuto à marrabenta, alegando que é uma música que representa apenas o sul do país. É interessante a forma como alguns moçambicanos acionam essa discussão, mesmo quando o interlocutor desconhece as disputas e polêmicas em torno da marrabenta. Foi assim comigo e eu não poderia deixar de trazer essa experiência, no contexto dessa discussão. Portanto, é preciso estabelecer que, quando iniciei a pesquisa sobre a marrabenta, não tinha em mente fazer essa discussão em torno de sua existência como símbolo nacional. Na verdade, nem tinha o conhecimento de que a marrabenta era cantada nas línguas nacionais moçambicanas, não em português. A ideia inicial do projeto era, a par de material de arquivo, gravar os depoimentos e levantar material literomusical, para posterior análise, visando identificar em que medida as letras apresentavam conteúdos anticoloniais.

No entanto, as coisas foram se modificando, à medida que os caminhos para chegar a Maputo foram sendo redelineados, o que acabou se tornando relativamente positivo para a pesquisa. Desse modo, o verbo, aqui, ganha expressão de relato, para que as questões sejam tratadas, na medida das experiências vivenciadas por mim, no percurso Brasil-Portugal-Moçambique, quando as novas questões da pesquisa foram surgindo. Em princípio, não posso deixar de registrar que o contato com os estudantes de graduação e pós-graduação, advindos dos países africanos de língua portuguesa, pode ser considerado um ganho na passagem por Portugal, junto à Universidade de Coimbra.

À princípio, é válido ressaltar que saí do Brasil, rumo à Moçambique, pleno de “quase certezas” sobre a marrabenta. Na verdade, incorria no erro do qual me alertou a professora Maria Paula Meneses: fazer uma leitura da música e da periferia de Maputo com o olhar carregado da realidade brasileira, soteropolitana, a qual conheço de perto. Tudo o que tinha lido sobre a marrabenta era pouco. Além do livro do moçambicano Rui Laranjeira, apenas tinha feito uma compilação de textos muito econômicos, retirados de alguns (raros) *sites*, pois

no Brasil não há muito conhecimento produzido sobre a música moçambicana em questão⁴¹. Desde então, já possuía algum entendimento do contexto histórico sobre o qual tenho voltado a atenção, desde a pesquisa de Mestrado – período colonial moçambicano –, mas acabara projetando demasiadamente as tensões raciais da realidade brasileira sobre a realidade moçambicana.

A professora Maria Paula Menezes não quis entregar uma resposta pronta, mas alertou-me de que estivesse atento ao contexto moçambicano, em que as disputas se dão muito mais pelas questões de classe e não pelas diferenças raciais (questão que abordo mais adiante). Do mesmo modo, avisou-me da dificuldade que poderia ter em encontrar depoentes da marrabenta, que ela considerava uma música geracional. Ainda em Portugal, pude conhecer um jovem estudante moçambicano da graduação, que confirmou o que foi dito pela orientadora estrangeira: ele nunca tinha ouvido falar na marrabenta e não conhecia os nomes dos principais expoentes – tais como Fany Mpfumo e Dilon Djindji, por exemplo. Isso causou certa desestabilização quanto à viabilidade da investigação, pois achei que a pesquisa corria algum risco na execução das entrevistas de campo.

Após isso, desanimei, pois temi chegar a Maputo e não encontrar os *narradores da marrabenta*. Tive receio de a marrabenta não mais existir no imaginário local. Entretanto, já me encontrava com as passagens compradas para Moçambique e estava movido ainda pela curiosidade que toca todo pesquisador. Então, pensei que poderia conhecer os arquivos históricos/museus que me levariam a um contato com essa música periférica da Maputo – ainda Lourenço Marques –, no período colonial. Assim fiz e em janeiro de 2020 cheguei à Maputo, com uma ligeira impressão de estar em Salvador, no Brasil. Impressão que foi sendo substituída pelas observações da diferença. Algo que foi positivo, porque olhar para a diferença, me preparou para o conhecimento de tudo aquilo que Maputo estava a me oferecer, o que passo a dividir, nesse momento, com o (a/e) leitor (a/e).

Devo dizer que os diálogos com esses estudantes/professores/pesquisadores foram basilares, me levando ao entendimento de que é preciso ler as negritudes considerando seus contextos políticos e culturais. Compreender isso foi um dos pressupostos fundamentais para iniciar minha incursão em Maputo, visto que me preparou para lá chegar com a escuta mais sensível ao contexto local. Foi difícil em alguns momentos, já que a nossa formação ocidental nos condicionou à prática de definir teorias, categorias, pontos de vista sobre o Outro,

⁴¹ Logicamente, a dificuldade da pesquisa se encontrava nas informações básicas que não possuía, na altura referida da investigação. Hoje, com o volume de informações que tenho, consigo lançar mão do meio digital para aprofundar o conhecimento sobre a marrabenta, sobre a música popular urbana moçambicana.

especialmente quando esse Outro é/está em África. No entanto, aqui, faço um esforço reflexivo no encontro com os moçambicanos e, a partir dos relatos que registrei desses *narradores da marrabenta*, me ponho a pensar junto com eles sobre esse movimento musical, considerando sua origem periférica e a discutir sobre a noção do nacional que orbita o citado movimento musical, com o entendimento de que não existe um consenso sobre isso.

No que se refere à realização das entrevistas, acho importante pontuar que a coleta do material superou a expectativa inicial. Através dos contatos fornecidos pela professora Maria Paula Meneses, pude estabelecer uma rede de depoentes significativamente relevante. Uma vez em Maputo, contei com a generosidade de alguns pesquisadores/as⁴² que, de pronto, se dispuseram a dar o apoio necessário para acessar os personagens da cena da marrabenta. Desse modo, as falas registradas desses protagonistas vieram a colaborar substantivamente para a construção do argumento da tese.

Com Dilon Djindji, António Marcos, Wazimbo e Aniano Tamele (filho de Euzébio Tamele, o lendário Zeburane, como é conhecido pelos músicos de Maputo), pude ter acesso a uma narrativa que remonta um olhar de dentro e da época da colonização. Dilon Djindji, aparentemente displicente, acaba por evidenciar as estratégias que alguns músicos da marrabenta utilizavam, na época, para lidar com, ou autodefender-se (CABAÇO, 2009, p.140) das opressões do sistema colonial e dispor de alguns benefícios, tais como tocar no centro da colônia.

Wazimbo traz a influência da Rádio Clube Moçambique para tratar da formação musical do moçambicano, que acessava muito mais às produções dos EUA e do Brasil, que a música local. Ele fixa como ponto de análise os primeiros anos da década 1970, período em que estava tocando o seu trabalho e já possuía algum reconhecimento. São os últimos momentos da colonização em Moçambique, momento ao qual ele se refere como de abertura. Segundo Wazimbo (2020), era comum os artistas e agrupamentos musicais moçambicanos desse período tocarem a “música ligeira” ou “música estilizada”, que era a música urbana, ou seja, as músicas tradicionais, tocadas com uma instrumentação ocidental. Desse movimento de urbanização dos ritmos que eram veiculados no interior, esses artistas passaram a executar também um repertório mais influenciado pelas rádios, portanto músicas de outros países, principalmente, o Rock e o Samba. Mas ele traz uma experiência vivida em Angola que o fez

⁴² Os pesquisadorxs Me.Tirso Siteo (antropólogo, gestor da *Bloco 4 Foundation – Research in Activism*), Dra. Alda Costa e Dr. Edson Uthui (Diretora e pesquisador da Secretaria de Cultura da Universidade Eduardo Mondlane, respectivamente) foram muito importantes para que eu desse os primeiros passos em Maputo.

repensar o seu fazer artístico e que eu reproduzo aqui para refletirmos a questão nacional/da moçambicanidade na música urbana de Lourenço Marques:

Wazimbo: Eu, com já certo nome na praça, sou convidado a assinar um contrato com um clube noturno em Angola, na ilha de Luanda. Então fui pr'ali com minha banda e, modéstia à parte, fizemos muito sucesso, porque também estávamos a levar um estilo de música totalmente diferente que os angolanos estavam habituados.

Vércio: E era um ritmo específico daqui?

Wazimbo: Não, não. Naquela altura, ainda tocávamos um pouco de tudo, ok? Eu lembro-me de uma abordagem do empresário do coisa... porque o que é que aconteceu nos primeiros, na primeira semana? O que aconteceu na primeira semana é que os angolanos, na altura – eu estou falando de 1972. Os angolanos, o que eu pude ver e confirmar, é que eles já se tinham afirmado como angolanos, como nacionalistas e defendiam a sua cultura. Tanto assim que tudo o que eles veiculavam – em festas de família ou festas populares, em grandes festividades – era com base na música nacional. Enquanto que eu, na qualidade de moçambicano, naquela época, ainda não tinha esta afirmação, porque a segregação era muito forte. A Polícia Internacional de Defesa do Estado, que se chamava PIDE, apertava você e vigiavam o conteúdo das canções que nós fazíamos. Porque, naquela altura, era uma época em que se fazia canções de crítica... de crítica ao sistema governativo na altura... Então, não eram só portugueses que estavam nessa corporação, não é? Também tinha lá moçambicanos. Os moçambicanos, maior parte deles, estava lá pra produzir seu “ganha-pão”, não porque estivessem contra os ideais da revolução, entendeu? Mas, então, nós tocávamos um pouco de tudo naquele *net clap*. Tocávamos desde música americana, música brasileira, música cubana e etc. etc. Então, o que é que a primeira coisa que reparamos, é que, quando nós tocássemos, as pessoas ficavam quietinhas, sentadinhas, a tomar o seu copo e não se fazia uma pista de dança. Estávamos a trabalhar, em simultâneo, com uma banda angolana. Quando nós cedêssemos o palco, para um intervalo, entravam os angolanos, quando entravam os angolanos – ê pá! – enchiam as pistas. Então, pra nós, à primeira vista, a interpretação que nós demos foi “bom, esses são da casa...”. O produtor angolano, durante o nosso intervalo, veio ao camarim. Veio ao camarim e fez-nos essa pergunta:

- Vocês não tocam música de vossa terra, música moçambicana, não tocam?
- Oh, pá, isso é o nosso forte! Claro que tocamos, sim, senhor!
- É, pá, experimenta, porque tu tens reparado que quando vocês sobem ao palco, embaixo são poucos os casais que se fazem pista?
- Também já reparamos nisso, mas estávamos a pensar que os outros tinham mais audiência, porque são da casa...
- Não. Experimenta tocar música de vossa terra, música de Moçambique.

No dia seguinte, preparamo-nos nesse sentindo e à noitinha, quando chegamos ali, 50% da música que tocávamos, que passamos a tocar era música de Moçambique [...] de Fany Mpfumo, etc. e etc., eis que a pista, que aquilo deu resultado. A pista começou a ganhar corpo e, pá, todo mundo ia lá dançar. Então, no intervalo, o homem disse:

- Já viram como pegou? Eu não vos disse?

Pronto, a partir daquele dia, pá, a malta começou a ensaiar mais músicas moçambicanas, mais músicas moçambicanas e, ao mesmo tempo, começamos a ganhar a noção da nossa moçambicanidade. Começamos a ganhar a noção que nós somos moçambicanos. Daí, pá, “é por este caminho que nós temos que ir”. A partir daí, terminou o contrato, eu voltei pra Moçambique, já eram músicas mesmo, eram aquelas músicas todas que nós conhecíamos e aquelas que nós íamos escrevendo, porque também componho. Então, desde dessa altura até os dias de hoje, ganhei é... o meu nome ganhou uma dimensão, que não é só Moçambique, é Europa, é Brasil... eu já estive no Brasil, no programa *Esquenta*, há uns 4 ou 5 anos atrás, levando a marrabenta pra lá. (WAZIMBO – Depoimento, Arquivo da Pesquisa, 2020).

Esse relato de Wazimbo nos traz alguns elementos para pensarmos a construção de uma moçambicanidade a partir da música. Da dificuldade que era construir esse imaginário em termos de sonoridade, em termos de discurso, em termos de valorização das sonoridades locais. Um primeiro elemento é algo que, aliás, está presente na narrativa de Antonio Marcos⁴³: a censura e a ação da PIDE retardando e mesmo impedindo a construção de uma nacionalidade, que em nada se assemelha à ideia de nação.

Como vimos em outro momento, Portugal ainda se agarrava de todas as formas, estando Moçambique como território ultramarino português. Por isso, as rádios locais (segundo elemento), seguiam trabalhando ativamente na construção de uma identidade musical que desprestigiava a produção musical local. Aniano Tamele faz uma reflexão sobre o tema e nos apresenta uma contextualização interessante da década de 1970, a partir da marrabenta:

Ao longo de minha infância, desde 1976, vivi muito ligado a ouvir muita música em casa. Ouvia muita música moçambicana na rádio, que a Rádio de Moçambique transmitia naquela altura, que era a única estação emissora. Não havia ainda televisão, não havia outras rádios comerciais, como agora temos e, nesse percurso, tinha que ouvir, finalmente, a nossa rádio, que tocava muitos ritmos moçambicanos, mas com alguma incidência pra marrabenta. Por que a marrabenta? A marrabenta é um ritmo que se desenvolve muito na zona sul do país, sobretudo na capital do país, que é onde se tem maior facilidade de criação de bandas, maior possibilidade de as pessoas se juntarem, quando tinham possibilidade de comprarem instrumentos ou ir buscá-los na África do Sul. E é nesse processo que a marrabenta começa a enraizar-se, mas eu fui procurando perceber: a marrabenta é o quê, é um ritmo? É um estilo de dança? E fui observando que

⁴³ Fala que apresento no capítulo anterior, na p. 66.

o nome “marrabenta” surge inserido no ritmo que se tocava. Há muitas interpretações, mas uma delas é muito usada em algumas canções da época. Marrecuane dizia “arrebenta, fio!” Esse arrebentar é que eles tocavam até arrebentar a corda. É o que dá origem a esse “arrebentar”..., mas depois evolui para uma fase em que é preciso dançar até arrebentar... dançar até cair... Esse dançar até cair também vai dando origem ao nome marrabenta. Normalmente, esses nomes, nunca se encontra uma explicação científica, pelo fato de que, na época, ninguém se preocupou em escrever isto, então são fontes que nós vamos ouvindo, fontes orais e da vivência própria que vamos encontrando e que nos levam a pôr a marrabenta através de tudo isso. Ora, em algum momento, eu fui percebendo a marrabenta era mais um ritmo de Maputo do que de outras províncias, porque em Gaza, por exemplo, Euzébio Johane Tamele, que é meu pai; o Francisco Marrecuane, que foi o segundo artista moçambicano a gravar disco e o Feliciano Gomes, que foi o primeiro artista a gravar disco, na década de 1940, não usaram muito o termo marrabenta, usaram mais magika. E magika, se for a repararem, é um ritmo de [...] dança que não tem absolutamente nada a ver com a marrabenta. O que tem a ver e que deve acontecer, em minha opinião, é que Moçambique precisa ter uma identidade, da mesma forma que o Brasil, que tem o samba, apesar de haver outros ritmos. Da mesma forma que a Jamaica, que apesar de ter outros ritmos, fala-se muito do reggae. Então, Moçambique está a procurar um ritmo de identidade e, por causa de que há muita similitude entre a magika e a marrabenta, e a marrabenta é a que mais se popularizou a partir de Maputo, vai para o exterior a partir de Maputo, esse nome terminou por ser utilizado até para denominar os festivais de música, desses tipos que acontecem aqui [...] Depois da independência, o que houve foi, como eu dizia no início, a tendência a trazer mais a investigação de ritmos tradicionais, por isso, começaram a surgir o Festival Nacional de Música Tradicional, Festival Nacional de Dança Tradicional...dança tradicional ou música tradicional, uma coisa assim... foram evoluindo até ao festival que faz agora, que é o Festival Nacional da Cultura. Alguns festivais eram basicamente Xicomane, Makwai, Xigubo, Tufo, não sei o quê...esses ritmos tradicionais, que tinha desaparecido, por causa da colonização... (ANIANO TAMELE – Depoimento, Arquivo da pesquisa, 2020).

Assim como pode ser percebido no relato de Wazimbo, a preocupação por pensar a marrabenta como um ritmo que faz circular a ideia de música nacional moçambicana surge também no relato de Aniano Tamele. O interessante é notar que ambos não deixam de tocar na importância das outras músicas produzidas em outros territórios moçambicanos, para além de Maputo, a capital, mas acentuam a força que a marrabenta possui – talvez por ser um ritmo que surge do encontro de outros ritmos moçambicanos e da estilização com instrumentos ocidentais, em contexto periférico, mas urbano – para se tornar um ritmo moçambicano com identidade nacional.

Ora, em algum momento, eu fui percebendo que a marrabenta era mais no ritmo de Maputo, Lourenço Marques pra época... pra época da independência. Maputo é depois da independência. Era mais um ritmo de Maputo do que de outras províncias, porque, em Gaza, por exemplo, Eusébio Johane Tamele – que é meu pai –, o Francisco Marrecuane – que foi o segundo artista moçambicano a gravar disco –, o Feliciano Ngome – que foi o primeiro artista moçambicano a gravar disco, na década de 1940 – não usaram muito o termo “marrabenta”, usaram mais “magika”. E magika, se for a reparar, é um ritmo de dança muito – em chokwè, chamado “mankwai” –, esse ritmo, quando o introduzimos em casa e nos apercebemos de que estamos esperando a magika, uma forma de dançar que não tem absolutamente nada a ver com a marrabenta. O que tem a ver... o que deve acontecer, em minha opinião, é que Moçambique precisa de ter uma identidade como, de certa forma, o Brasil, aparece o samba, apesar de haver outros ritmos. Quando falamos da Jamaica, que há muitos ritmos, mas fala-se muito do reggae. Então Moçambique está a procurar um ritmo... eh... de identidade e, por causa da... de muita similitude entre a magika e a marrabenta e a marrabenta é a que mais se popularizou a partir de Maputo – ela foi pro exterior a partir de Maputo – e esse nome terminou por ser utilizado até denominar os festivais de música desses estilos que existem aqui. (ANIANO TAMELE – Depoimento, Arquivo da Pesquisa, 2020).

Aniano Tamele, também, analisa a marrabenta no período após independência:

Mas depois vem o período da indepen... depois da independência. Ao todo, a independência fez cessar um pouco este movimento de grandes bailes da marrabenta na cidade de Maputo, porque o ambiente revolucionário, independente da temática ou de ritmos, havia uma incidência para se tocar música tradicional e cantar temas de exaltação à liberdade, à independência... cantar os nossos heróis, cantar as datas históricas do país. Isso, em algum momento, até trouxe alguns temas da marrabenta, mas que tinham alguns ritmos da marrabenta de jovens, de gente jovem, mas que tinham uma temática muito centrada no ambiente revolucionário. E pronto! (ANIANO TAMELE – Depoimento, Arquivo da Pesquisa, 2020).

E defende seu ponto de vista:

Portanto, eu analiso que a marrabenta seja aquela palavra de consenso e que tentamos um consenso...consenso rítmico. É aquela palavra de consenso, que Moçambique procura encontrar para a melhor divulgação da imagem cultural da música ligeira fora do país, porque o país não se pode lançar muito facilmente, dispersando muito, porque já tem a magika, tem a marrabenta, tem a zukuta, tem o não sei o quê mais... A marrabenta é debate que nós temos: uns não concordam; outros acham que devemos nos centrar neste ritmo, como ritmo mais tocado em Moçambique, o ritmo mais

importante, o ritmo mais eh... mais eh... o ritmo que deve ser lançado com mais conteúdo lá fora é a marrabenta...é essa... (ANIANO TAMELE – Depoimento, Arquivo da Pesquisa, 2020).

A reflexão posta por Aniano Tamele e Wazimbo começou a fazer sentido para mim, ao buscar os serviços do BCI – Banco Comercial de Investimento (para efetuar o pagamento da taxa cobrada pelo Arquivo Histórico ao acessar seu acervo) e observo a presença da marrabenta nas peças de publicidade do banco sendo evocada como elemento de nacionalidade moçambicana, com a explícita intenção de conferir ao banco o caráter de instituição nacional, conforme pode ser apreciado nas peças publicitárias abaixo:



Imagem 2: Peça publicitária do BCI – Banco Comercial de Investimento⁴⁴

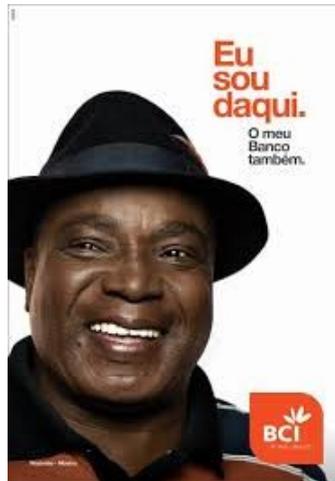


Imagem 3: Peça publicitária do BCI – Banco Comercial de Investimento⁴⁵

No primeiro card, tem-se a propaganda do cartão de crédito *daki*, num perfeito jogo de palavras e ideias, firmando a mensagem de que, assim como a marrabenta, o cartão também é

⁴⁴ **Fonte da imagem:**

http://www.29rba.abant.org.br/resources/anais/1/1401754447_ARQUIVO_GT034_Eusoudaqui,eusoudaqui_FFT.pdf

⁴⁵ **Fonte da imagem:**

http://www.29rba.abant.org.br/resources/anais/1/1401754447_ARQUIVO_GT034_Eusoudaqui,eusoudaqui_FFT.pdf

daqui, no caso de Moçambique. No segundo *card*, com a imagem de um moçambicano – o astro da marrabenta, Wazimbo –, afirmando “Eu sou daqui, o meu banco também é”, percebe-se a mesma mensagem de autenticação da nacionalização da instituição. Como se vê, a marrabenta foi o elemento do qual o BCI lançou mão como símbolo de nacionalidade, de moçambicanidade.

A publicidade do banco BCI vai na contramão do que me disseram quase todos os entrevistados: a marrabenta não havia sido lançada pela FRELIMO como símbolo nacional por apenas pertencer a Maputo, por ser uma música praticada apenas ao sul do país. Se é ou se não é nacional, se passa despercebida por alguns setores sociais, uma coisa eu percebi: a marrabenta está muito presente, ao menos em Maputo, reconhecida ou legitimada, inclusive, por uma das maiores entidades financeiras ali presentes. Além disso, convivi muito com o ritmo. Das muitas vezes que fui à Associação dos Músicos, na *Jam Session* que ocorre às quartas-feiras, o som que mais se tocou, por diferentes músicos, foi, indiscutivelmente, a marrabenta.

Apresento aqui alguns pontos de observação que estão longe de serem considerações finais e se aproximam do que me sinto à vontade a considerar como primeiras impressões desse contato com Maputo, com a cena da marrabenta, com a recepção da marrabenta pelos moçambicanos, habitantes de Maputo.

Então, para além das questões postas até aqui, algumas outras surgem e acredito serem importantes para pensar a marrabenta. Algo que me causou surpresa, no contexto do campo, tem relação com o caráter geracional da marrabenta. A hipótese levantada, quando ainda me encontrava em Portugal, foi refutada. Tive a sorte de chegar à cidade um mês antes do Festival da Marrabenta, que ocorreu entre os dias 1º e 4 de fevereiro de 2020. O que pude presenciar no evento foi completamente diferente da ideia de que a marrabenta era geracional, supostamente circunscrita aos mais velhos que a conheciam e a apreciavam. Pelo contrário, o que pude notar no festival, além de uma grade de artistas de diferentes gerações, foi uma plateia diversificada com muitos jovens e crianças. Junto aos mais velhos, esses desfrutaram das apresentações com o mesmo envolvimento.

No primeiro dia do evento, no Campo da Costa do Sol, assisti a uma programação que, na parte da tarde, apresentou crianças que cantavam e dançavam a marrabenta. No período da noite, o festival teve o palco ocupado por nomes como Orquestra Djambo 70, Dilon Djindji e Banda Kakana. Durante a tarde, fui surpreendido pelas crianças que, não só conheciam a marrabenta, como cantavam e dançavam. À noite, alguns aspectos me chamaram a atenção:

- 1) as apresentações da Orquestra Djambo 70 e de Dilon Djindji foram acompanhadas por um público bem diversificado – crianças, jovens e adultos de diferentes idades –, que acompanhavam os cantores, cantando as letras em changana, rongga ou uma terceira língua, resultado da mistura das línguas mencionadas. Além disso, os jovens dançavam fazendo coreografias dessas músicas;
- 2) a Banda Kakana, que foi apresentada como uma banda de estilo variado, além de cantar algumas músicas que traziam em seu arranjo elementos da marrabenta, cantou uma música da banda que em seu refrão afirmava “não deixa morrer a marrabenta”, uma música cantada por uma nova geração de artistas, em português, o que denota a ideia de “atualização” da tradição, como lembra Stuart Hall⁴⁶ (2011). Até aqui, só havia conhecido letras da marrabenta em chagana/ronga...

Adiante, outras questões foram surgindo quando retomei a reflexão geracional: 1) por que o jovem moçambicano, estudante de Coimbra não conhecia nada sobre a marrabenta, uma vez que jovens da sua mesma geração e até mais novos estavam no festival a cantar e a dançar a marrabenta junto aos seus mais velhos? Passei a aventar que o fato de desconhecer, ou enunciar desconhecer a marrabenta poderia ter relação com o recorte de classe. 2) Será que é preciso negar a marrabenta para ser reconhecido como pertencente a uma das camadas das classes mais privilegiadas da sociedade? Ou, de fato, os jovens circunscritos a determinados lugares sociais na cidade de Maputo não acessam tal manifestação e ignoram a sua presença atual como importante expressão cultural moçambicana?

Uma última observação, que não posso deixar de registrar, tem relação com a questão de gênero. Dos nomes indicados para coleta de depoimentos, o único nome feminino que aparece é o da cantora Mingas. Estando no Festival da Marrabenta, vi que a banda Djambo 70 possui duas pessoas nos vocais, um cantor mais jovem e Cecília, que está na banda desde o seu início. O organizador do festival, Lito, tentou promover uma reunião com esses artistas mais velhos da cena da marrabenta, inclusive com o Sr. Moisés da Conceição que completou 100 anos em 2020 e foi o homenageado do evento. Mas, infelizmente, não houve tempo para realizar o encontro, o contexto da pandemia que se instaurou no globo e das medidas de controle subsequentes, me obrigou a retornar ao Brasil antes do período previsto.

⁴⁶ *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade.*

Com o plano de trabalho interrompido pela pandemia, houve alguns prejuízos à pesquisa. Além do encontro prometido por Lito, havia uma entrevista marcada com Calane da Silva, Hortênsio Langa (ambos faleceram como vítimas da pandemia) e outras por confirmar, como a de Filimone Meigos (chegamos a nos conhecer e nos encontrar por duas vezes, em situações em que o mesmo não tinha disponibilidade para dar seu depoimento). Também tive o processo interrompido nas articulações que fiz a partir da Dra. Alda Costa, que me pôs em contato com o doutor em Música, o professor Edson Uthui, sendo de suma importância para a articulação e o acesso às personalidades mais antigas da marrabenta, as quais entrevistei: Dilon Djindji (94 anos) e António Marcos (70 anos).

No entanto, ambos iriam colaborar me indicando outros nomes e fazendo a mediação da comunicação, mas, como dito anteriormente, foi preciso adiantar o retorno ao Brasil muito antes do previsto, cuja estada estava prevista até o dia 10 de abril de 2020. Moçambique estava por fechar as fronteiras, o que acabou por acontecer dois ou três dias após minha viagem de retorno. Portugal, infelizmente, já havia fechado, o que inviabilizou meu retorno à Coimbra.

Desse retorno para cá, entretanto, pensar essa questão do nacional, no contexto da marrabenta, movimentou muitas inquietações e acabou por ganhar relevo. Afinal, se a marrabenta pode ser lida como símbolo nacional, pode inclusive ser considerada como uma elaboração de nacionalidade a partir da periferia, a que projeto de nação ela se vincula? Tem-se posto, já, que no período colonial, em Moçambique, havia alguns projetos de nação em circulação (CABAÇO, 2009; MONDLANE, 1968/1998, *et al*):

- 1) projeto de nação português, que transformou as colônias juridicamente em territórios ultramarinos portugueses e incensou a mestiçagem como política de positivação da colonização portuguesa, que já se estendia por demais da conta;
- 2) o projeto de nação moderna, que pensava a construção do *homem novo* e projetava unificar as lutas para vencer o colonizador e fundar uma nação moçambicana, que rompesse – nas palavras de Eduardo Mondlane – com os tribalismos e;
- 3) a *protonação* (Mário Pinto de Andrade, 1997) – Honwana (2017) opta por chamar de modelo africano de nação/nação africana –, que pensa na unidade, mantendo as hegemonias locais no poder.

Essa é uma discussão que pesou bastante para o desenvolvimento do tema e, por isso, dediquei o capítulo anterior para tratá-la com maior afinco. A seguir, abordo sobre a marrabenta, uma apresentação que penso ser necessária para prosseguir com as demais questões e ganha relevância, pensando o contexto brasileiro de pesquisas sobre Moçambique, devido ao material bibliográfico que só foi possível acessar, porque estive em Maputo. Trata-se de livros e pesquisas que, aqui no país, não conseguimos adquirir nem mesmo pela internet, devido ao campo editorial moçambicano e à dificuldade de interlocução com pesquisadores de Moçambique.

4.2 A MARRABENTA, UMA MÚSICA LAURENTINA⁴⁷



Imagem 4: Viola de Lata – Museu da Mafalala. Arquivo Pessoal⁴⁸.

Ao se falar sobre a marrabenta, a primeira imagem que surge é da viola de lata, seja nas narrativas orais ou nas imagens virtuais relacionadas ao tema. Ela aparece nos depoimentos dos *narradores da marrabenta*, quando falam de suas trajetórias artísticas, a partir da primeira viola de lata, trazida ou fabricada por alguém que veio da África do Sul. António Marcos conta:

⁴⁷ Adjetivo para referir-se ao que/a quem era de Lourenço Marques, hoje, Maputo.

⁴⁸ *Print* de tela de uma peça audiovisual, registrada no desenvolvimento da pesquisa e gravações para o documentário *Narradores da Marrabenta*, portanto, de autoria do pesquisador.

No meu tempo, não era fácil trabalhar sobre a marrabenta, porque nem a própria família gostava de ver um filho a tocar a guitarra, porque receavam ver um moçambicano, um filho como trovador. Trovador pra nós é aquele que toca uma guitarra, vai e nunca mais volta. É o que eles pensavam que ele fossem... Então a minha família não aceitava aquilo. Toda vez que eu fazia uma guitarra de lata, a minha mãe partia aquilo e, por último, mais tarde, assim, tive a sorte de a minha mãe ver que os macacos já estavam comigo na machamba. É quando tive a sorte de a minha mãe deixar eu tocar a violinha de lata ao redor da machamba para afugentar os macacos que davam cabo da sementeira. Após isso, em 1963, o meu avô, aliás o meu tio [em tradição africana chamamos de avô, quando se trata de um tio, irmão de uma mãe] trouxe uma viola da marca Galo, que ele comprou na estrada grande que se chama África do Sul. (ANTÓNIO MARCOS, Depoimento – Arquivo da Pesquisa, 2020).

Dilon Djindji (2020)⁴⁹ apresenta uma narrativa semelhante. Logo no primeiro momento da gravação do seu depoimento, Edson Uthui – pesquisador moçambicano da Universidade Eduardo Mondlane, que esteve comigo, intermediando e traduzindo algumas gravações – visando trazer o artista, que foi nosso narrador com maior idade (92 anos, na ocasião), para o tema que pretendíamos abordar. No diálogo, então, ele nos disse:

Edson Uthui (em chagana): Quando você nasceu?

Dilon Djindji: Eu nasci em 14 de agosto de 1927. Saiu da barriga de minha mãe... (faz gesto tocando na barriga).

Edson Uthui (em chagana): Onde você nasceu?

Dilon Djindji: Aqui em Marracuene. Comecei a aprender a tocar a guitarra em 1945.

Edson Uthui (em chagana): Quem te ensinou a tocar a guitarra?

Dilon Djindji: Meu tio, o irmão de meu pai.

Edson Uthui (em chagana): Como ele se chamava?

Dilon Djindji: Antonio Chicó Melon Djindji. Na altura, quando aprendi a tocar a guitarra, eu estava a viver aqui (Marracuene)... Só a ver no outro sítio ali (aponta), só mudei o espaço, veio pra'qui... Aqui, eu entrei em 1971, quando o espaço ali estava ocupado pelo Hospital de Marracuene. Então, nos tirou ali e eu venho apanhar esse espaço aqui.

Edson Uthui (em chagana): Tá bom... Dilon Djindji começa a tocar no período colonial? Os portugueses proibiam de tocar a marrabenta?

Dilon Djindji: 1927. Não. E todos os portugueses gostavam muito de dançar a minha dança da marrabenta.

Edson Uthui (em chagana): Dançavam onde?

Dilon Djindji: Aqui, no salão de Marracuene (aponta).

Edson Uthui (em chagana): Saíam da cidade pra vir dançar aqui...

Dilon Djindji: Pra virem assistir Dilon Djindji.

Edson Uthui: Ok.

⁴⁹ Entrevista – Arquivo da Pesquisa.

Importante observar que o próprio Dilon Djindji é que já insere a temática da guitarra, antes mesmo que Edson Uthui pergunte, provando como essa é uma informação corriqueira, quando se fala sobre a marrabenta. Saliento que ao utilizar a palavra “guitarra”, ele se refere à viola de lata, pois os moçambicanos – como a maioria dos falantes de línguas latinas – referem-se a “violão”, forma utilizada no Brasil, como “guitarra”. Aniano Tamele, ao falar sobre o início de carreira de seu pai, Eusébio Johane Tamele “Zeburane”, também traz para a cena a viola de lata, a qual se refere como viola convencional:

A primeira dificuldade que ele teve foi a de ter uma viola convencional. Uma das coisas que tornou ele muito famoso, porque, enquanto muitos artistas usavam guitarra de lata, com 4 cordas, ele fez, naquela altura, uma viola de seis cordas, com aquela lata de azeite de 20 litros... fez uma guitarra de seis cordas e, naquela altura, enquanto uns, que tocavam com 4 fios, faziam aquela afinação própria das zonas globais, ele conseguiu investigar e fazer a afinação universal. Ele, já naquela altura, tocava uma viola com aquelas divisões que os outros não podiam fazer... Essa é uma das virtudes que ele teve, mas pra responder que foi uma virtude, mas foi uma dificuldade muito grande que ele teve para conseguir uma viola convencional. A primeira viola convencional que ele teve, quem lhe ofereceu foi o, então administrador de João Belo, que é Xai-Xai agora... Porque já era chamado pra eventos oficiais na vila de Xai-Xai, na vila de João Belo... e, quando compra uma viola, uma viola verdadeira, que lhe oferece...foi a primeira vez que teve uma viola nova, genuína...pra tocar, porque antes, quando ele foi tocar na África do Sul, usou guitarra convencional, mas não guitarra nova, que tivesse bom pra ele – uma madeira estragada ali, cola aqui, cola acolá. (ANIANO TAMELE, Depoimento – Arquivo da Pesquisa, 2020).

Aos interessados pela música moçambicana, pela marrabenta, esta é a primeira informação/imagem que surge. De todo modo, ao que tudo indica, a viola de lata compõe as cenas da primeira fase da marrabenta, se a considerarmos como um movimento de estilização dos ritmos tradicionais de moçambique. Da viola de lata ao eletrônico, presente no *pandza*⁵⁰, a marrabenta parece ter dado a tônica da música popular de Moçambique. Mas, também, tem protagonizado polêmicas em torno de sua origem, nomeação e invenção. Seja quando se fala sobre o ritmo que pode ter originado essa mistura, como elemento basilar ou quando se toca

⁵⁰ Embora haja uma polêmica circundante, é possível informar que o *Pandza* é a estilização da marrabenta a partir, principalmente, de elementos da música eletrônica e do *rap*, a atualização da marrabenta por uma cena mais atual da música moçambicana.

em nomes responsáveis pela invenção, esse debate, até os dias atuais está longe de atingir um consenso.

Devo dizer que, considerando a produção moçambicana de conhecimento sobre a música, ao menos três trabalhos surgem como indicações, sem as quais um pesquisador neófito no assunto pode passar. São os trabalhos – em ordem temporal – de José Craveirinha (2008), *O folclore moçambicano e as suas tendências*; o de Rui Guerra Laranjeira (2014), em *A marrabenta: sua evolução e estilização, 1950-2002* e o de António Sopa (2014), *A Alegria é coisa rara: subsídios para a história da música popular urbana em Lourenço Marques (1920-1975)*. Outros autores se debruçaram sobre o tema, mas quero começar por analisar esses três trabalhos.

A obra de Craveirinha (2008), na verdade, trata-se de uma compilação de seus textos de crítica ao folclore moçambicano, críticas que o poeta escreveu, ao longo de muitos anos, em diferentes jornais de Lourenço Marques, ainda no período colonial. Seu filho, João Craveirinha, após sua morte, resolveu organizar essa obra, que penso como algo muito importante para quem quer imergir na cena cultural de Moçambique, sob o regime colonial. O poeta e folclorista se debruçou a escrever críticas sobre artistas da dança e da música – negros e mulatos, que se apresentavam nas associações culturais –, no intuito de estabelecer ou mesmo defender o folclore moçambicano.

Craveirinha permite ao olhar estrangeiro situações flagrantes da sociedade colonial, mas “pelo outro lado”, ao lado dos grupos colonizados, que, a essa altura – os textos compilados têm publicações datadas entre as décadas de 1950 e 1970 –, já estavam imbuídos, nas diferentes formas, dos ideais “nativistas”, num movimento de “retorno às origens”. Esse movimento, conforme José Luís Cabaço (2009, *et al*), foi algo muito característico da cena da resistência ao colonialismo encabeçada pelo grupo dos mulatos, sendo José Craveirinha uma das peças fundamentais, um agitador cultural.

Nesse caso, é muito comum, em seus textos, a presença da crítica aos artistas da dança e da música, fazendo um apelo ao retorno àquilo que ele considerava de mais genuíno em cada manifestação cultural/identitária. Ao que parece, a caneta pesava negativamente, à medida que esses artistas se afastavam, nas execuções, da “essência” do que eram as performances de música e dança de cada povo moçambicano – ronga, changana, chopi, etc. Enfim, as manifestações culturais da região sul do território.

Em relação à marrabenta, acho importante dizer que o poeta afirma ser uma música pertencente ao “folclore moçambicano”, mesmo sendo ela estilizada com instrumentos ocidentais, temperada com ritmos de músicas de outras paragens (Cuba, EUA, África do Sul,

etc.), ele a acrescenta ao rol do que considera “folclore moçambicano”. Assim, tanto como a magika, a n’fena ou o xigubo, a marrabenta é, para ele, como algo essencialmente moçambicano. O autor a concebe como algo que evoluiu da magika, que é uma música originalmente tocada pelos changanas, habitantes da região de Gaza, mas em nenhum momento ele a apresenta como uma música changana:

Antes de se chamar marrabenta, como era conhecida essa maneira de dançar? No rasto desse esclarecimento deparámos com a tremenda dificuldade de obter fontes informativas seguras. Mas não há dúvidas quanto a uma das suas origens: a dança majiká, interpretada por duas dançarinas com acompanhamento de viola e percussão de tambor. Com um ritmo mais vivo, os compassos da majiká eram essencialmente os da marrabenta de hoje, embora mais exaustiva naquela do que nesta. (CRAVEIRINHA, 2008, p.65).

É possível prever, em Craveirinha, uma intenção de suplantar as diferenças entre os povos originários da terra, na tentativa de firmar uma identidade cultural moçambicana. Entretanto, percebe-se muito *en passant*, que os mulatos acabam por assumir o protagonismo na narrativa do poeta. Algo que aparece de forma evidente num texto de seu filho, João Craveirinha (2007), no blog *Mbila – Portal de Música de Moçambique*, quando diz:

Em relação à Marrabenta (nome de raiz de arrebenta do verbo em português), trata-se de um ritmo dentro do género da URBAN MUSIC nascido na Mafalala mestiça e ronga dos anos 1930 a 1940 e da fusão básica da Mágika do Guijá e da rumba cubana (tocada no Comoreano e no Grupo Desportivo Zambeziano de tetenses, fundada por Baltazar Chagonga (por sinal fundador do único partido político moçambicano com sede no interior de Moçambique em 1960 a 1964).

Quando José Craveirinha (2008) apresenta a marrabenta, ele faz isso a partir dos bailes dos Comoreanos, “uma espécie de cabarés (*sic*) que funcionavam na Mafalala e onde se dançava e se bebia até às primeiras horas da manhã de domingo” e que “toda a gente da geração entre os quarenta e cinquenta viveu intensamente a vida dos sábados”. Ele fala sobre a origem do nome e remete a autoria a uma figura que se destacava, dançando nesses bailes dos Comoreanos, que é o Zagueta, como ele mesmo apresenta, “um mulato” que, por ser

prodigioso na dança, a partir das palavras de comando direcionadas às suas acompanhantes, acabou por originar, na versão de Craveirinha, tanto o nome “zucuta”, como o “marrabenta”.

Segundo Craveirinha (2008), ambos os termos são corruptelas de frases ditas em português e adaptadas aos falares dos habitantes do subúrbio (ronga/changana). Conforme explica, “zucuta”, vem do comando de Zagueta à mulata Amélia, sua parceira de dança, “Amélia, executa”. Ele explica que “foi assim que Amélia passou para ximeliana com a ajuda do prefixo rongaxi e o diminutivo meliana e executa se transformou no linguajar da gente suburbana em zicuta, primeiro, e depois em zucuta” (CRAVEIRINHA, 2008, p. 66).

Já em relação à marrabenta, Craveirinha conta que Zagueta passou a dançar, também, com uma negra chamada Isabel. Segundo ele, passou a existir uma “competição aberta” entre Amélia e Isabel, que já possuía seus admiradores, mas Zagueta

ora levava uma ora levava outra. O famoso boémio laurentino comprazia-se em dançar e fazê-las dançar. As vezes parava no meio da sala apenas requebrando ritmicamente o corpo da cintura para baixo e incitava o par exclamando “Rebenta!”, “Rebenta!”. Os apurados ouvidos dos circunstantes imediatamente captaram aquele termo iniciativo e daí a pronúncia rabenta e depois acrescentamento do prefixo rongama e forma final marrabenta foi um instante. E assim a marrabenta começou a destronar a ximeliana zucuta, até que ficou só e com tanta felicidade que hoje já não é possível substituir a marrabenta. Ganhou a consagração final. (CRAVEIRINHA, 2008, p. 67).

O que fica evidenciado, após leitura das críticas de Craveirinha (2008), é que o poeta e folclorista se afasta da gênese – não se sabe se por motivos que levam a pensar Moçambique para além das divisões pré-coloniais ou por motivos que colocam o mulato (ou mesmo a mestiçagem) no centro da cena, como algo a se pensar de forma positiva, com foco no resultado e não no processo –, quando pensa essa música popular que, mesmo sendo moçambicana, se opõe às músicas tradicionais, em termos de produção.

Rui Guerra Laranjeira (2014), apresenta uma abordagem mais histórica sobre a marrabenta, em sua pesquisa de conclusão de curso, da graduação em História, pela Universidade Eduardo Mondlane. Ele trata da estilização da marrabenta, no período correspondente a 1950-2002. Entretanto, não desconsidera as origens da marrabenta, a partir da periferia e da viola de lata. Apenas vai centrar seu olhar na estilização que a marrabenta sofreu nesse período, a partir das bandas que se apresentavam nas associações. O autor considera a marrabenta como o principal ritmo musical de Moçambique e pontua que a música nasce da miscigenação entre os ritmos levados por pessoas oriundas da zona rural,

alocadas nas periferias da então Lourenço Marques, com a presença de elementos da música ocidental.

Laranjeira (2014) defende que o ritmo tenha se popularizado na década de 1950, a partir dos conjuntos *Djambu*, *Hulla-Hoope* e *Harmonia*, mas, explica que o processo de estilização dessa música moçambicana se deu através das Associações Culturais que funcionavam na cidade de Lourenço Marques, com as gestões de negros e mulatos. Segundo ele, tais associações defendiam a cultura e a identidade cultural dos africanos no período colonial, que eram marcados pela supressão dos feixes identitários notadamente “nativos”. Em outro texto, também com resultados de sua pesquisa, Laranjeira (2010) informa que

[a] Associação Africana (AA) e o Centro Associativo dos Negros da Província de Moçambique (CANPM), vão contribuir para o resgate da identidade e cultura moçambicana apesar da obrigatoriedade de cantar e dançar músicas e ritmos portugueses entre 1912 a 1975, quando da Independência. Para a adoção e promoção da cultura moçambicana, destaque-se o trabalho de José Craveirinha (Associação Africana) e Samuel Dabula Nkumbula (Centro Associativo dos Negros) que, devido à consciência política e cultural, contribuem para a adoção e promoção de ritmos, músicas e danças africanas nas associações. (LARANJEIRA, 2010).

Conforme Laranjeira (2014), a marrabenta surge na região que corresponde a Maputo, Gaza e Inhabane, ao sul de Moçambique, entre os anos 1930 e 1940, mas não tinha recebido ainda essa denominação. Segundo ele, o ritmo surgiu no subúrbio de Lourenço Marques (hoje Maputo, a capital), oriundo da fusão entre os ritmos locais – Zukuta, Xigombela e Magika, sob a influência das músicas ocidentais – a qual, segundo Feres, chegavam a partir de emigrantes retornados da África do Sul e das poucas rádios que existiam na década de 1950, através das quais já havia uma circulação do *blues*, do *jazz* e do *cha-cha-cha*, ritmos que acabaram por fazer parte da estilização da marrabenta. Natan Aquino (2016) contribui para esse diálogo, informando que:

A história do ritmo que virou referência da identidade moçambicana é cheia de possíveis leituras. A origem, os instrumentos, os passos e até mesmo o nome ganham diferentes versões no país e não há uma mais verdadeira que a outra. A Marrabenta é um pouco de todas. A Marrabenta é por si só a foz de diferentes culturas. É uma dança que traduz muitos em outros múltiplos. E, por isso, defender uma só verdade seria impossível. Marrabenta é uma verdade plural, assim como sua história, que começa quando Maputo era

ainda Lourenço Marques, em meados do começo do século XX. (AQUINO, 2016).

O autor explica, ainda que “os aglomerados populacionais eram centros de recepção de diferentes culturas, que por sua vez contavam com sua própria língua, tradições e ritmos” (AQUINO, 2016). Para ele, o contexto originário da marrabenta firma-se no diálogo entre essas culturas, atravessado por temas cotidianos: casamentos, momentos históricos moçambicanos e “de quando em quando” críticas ao sistema colonial, chamando a atenção do governo português que, logo, tratava de considerar como música subversiva.

André Feres (2011), a esse respeito, pontua que a marrabenta é um ritmo acompanhado por uma dança sincopada e sensual e que, já por esse motivo, ratificava a motivação da censura lusitana. Quando os artistas se lançavam a criar letras com críticas ao sistema colonial, por conseguinte, eram deportados para a África do Sul. Mas há controvérsias, já que músicos que viveram e tocaram no período colonial, como António Marcos, vão dizer que a sensualidade da dança da marrabenta foi, justamente, o que atraiu os portugueses para os “bailaricos” da periferia – como diz Wazimbo (2020) – e levaram a marrabenta para o asfalto, a zona dos brancos. Muitas vezes, nas palavras de António Marcos (2020), “o branco é que saía da cidade, para apanhar os pretos e as pretas cá fora”...

Edson Uthui: Onde, exatamente? Onde que eles iam mais?

António Marcos: Matxutxumani, essas coisas...

Edson Uthui: Onde que fica Matxutxumani?

António Marcos: Aqui, neste bairro da Mafalala.

Edson Uthui: Antonio Marcos tocava aqui na Mafalala nesse período?

António Marcos: Tocava e cantava aqui. (ANTÓNIO MARCOS/Entrevista – Arquivo da Pesquisa, 2020).

Para Laranjeira (2014), a incorporação da marrabenta nas associações, na década de 1940, colaborou para o movimento de “*Regresso às Origens* ou *Moçambicanidade*, de acordo com Craveirinha”, organizado e tocado por intelectuais que, após a segunda guerra mundial, se viram motivados pelas ideologias nacionalistas e antifascistas. Por isso, visavam, através das várias linguagens artísticas, afirmar valores e identidades africanas. Conforme expõe, os grupos de marrabenta que atuavam nesse período “contribuíram [...] na difusão da música

ligeira entre a população africana, para a divulgação dos ritmos moçambicanos e a sua penetração no seio da população colonial” da década de 1950 (LARANJEIRA, 2014, p. 86).

Os três autores moçambicanos – Laranjeira (2010), Feres (2011) e Aquino (2016) – consideram que a presença da guitarra elétrica permitiu a estilização da marrabenta, de modo a promover uma reelaboração das identificações sociais e das várias manifestações da cultura popular e que, num movimento proliferador, contribuiu para que a música estabelecesse “novas identidades para aquela nação ainda em estágio embrionário” (LARANJEIRA, 2010). Outro fator citado por eles foi a incorporação da marrabenta à congregação da vanguarda artística moçambicana. Junto aos nomes dos intelectuais da literatura, tais como Craveirinha, Noémia de Souza, Bertina Lopes e Luís Bernardo Honwana, os grupos de marrabenta buscavam “construir a latente nação, pregando o retorno às origens africanas e o repúdio ao colonialismo português” (AQUINO, 2011).

Algumas dessas questões, o leitor perceberá que entram em choque, a cada vez que acessamos outros autores. A datação da marrabenta, por exemplo, é uma dessas questões, pois, quando ela se torna um elemento presente na cena musical moçambicana e passa a ser incorporada à congregação da vanguarda artística de Lourenço Marques, ela já existia há muito tempo na periferia e nas gravadoras da África do Sul. Em relação a isso, Marílio Wane (2020 e 2021), Samuel Matusse (2013), Aniano Tamele (2020), Wazimbo (2020), dentre outros, apresentam a marrabenta como uma constante nas periferias de Lourenço Marques desde a década de 1920, e informam que, na década de 1930, já havia moçambicanos gravando nos estúdios da África do Sul, como pode ser notado no capítulo anterior, quando apresento uma abordagem da marrabenta, a partir da cena moçambicana na música da África do Sul, a partir da figura de Fany Mpfumo, que chega na década de 1940 nas terras do Transvaal.

Esses músicos – pertencentes a gerações anteriores a de Fany Mpfumo – já eram “trovadores” nas periferias de Lourenço Marques. Mesmo antes de pegarem o caminho para a África do Sul, já tocavam a viola de lata nos divertimentos da periferia. Poderiam não chamar aquela música de marrabenta, mas evidentemente, essa música tradicional já havia se modificado e, em alguma medida, perdido muito de suas raízes rurais, ao se misturar com outros ritmos, ganhando outra estética, pelo uso da viola de lata. No entanto, foi a esse processo de amalgamação de ritmos tradicionais, com a adição de elementos da música

ocidental que, depois, veio a se chamar marrabenta (*Narradores da Marrabenta*⁵¹, 2020; SOPA, 2014; WANE, 2021; *et al*).

A discussão em torno da nomeação do movimento (alguns chamam de ritmo, algo que discuto em outra ocasião), também, é bastante polêmica, pois a marrabenta, ao que parece, se encontra, ainda hoje, no centro de uma disputa de narrativas. Desde Dilon Djindji, que se autoproclama “Rei da Marrabenta” e nos diz em seu depoimento que a marrabenta era a desvirginação das meninas:

Eu participava nos casamentos. A minha irmã, que eu seguia ela, era cabeçal dos casamentos, então me levava com “ele” para ensaiar com as meninas lá. Então, o gato nunca pode brincar com o rato. Essa marrabenta não insulta ninguém. Eu brincava com as meninas. Na altura, as meninas moçambicanas faziam 17/18 anos sem saber fazer o sexo. Então eu apanhava essas meninas nos casamentos. Então desvirginava as meninas. Quando você quer casar na Matola, as meninas dos “companhador”, pra você casar pergunta a você:

- Quem você vai convidar para vir nos brindar?

- Vou convidar fulano, fulano, fulano...

- Não! Nós não queremos eles, convida Marrabenta!

Esse nome foi dada pelas meninas nos cortejos dos casamentos. E você pergunta:

- Quem é esse Marrabenta?

- Dilon Djindji de Marracuene.

Marrabenta está a dizer a desvirginação das meninas, mas muita gente está a difundir com muitas coisas. Não é isso! É desvirginação das meninas. São as meninas que me deu esse nome de Marrabenta... (DILON DJINDJI, Depoimento – Arquivo da pesquisa, 2020).

Passando por explicações mais convincentes, dadas por Wazimbo:

N’alguma passagem em que um determinado grupo musical tivesse que abrilhantar um baile, em que estaria um sujeito vindo da África do Sul, mas moçambicano, que havia chegado à sua terra natal e fora assistir...é...foi passar a noite... no Bailarico, em que um dado momento, um dos guitarristas que, na altura, era um exímio guitarrista, que era muito aplaudido, era muito conhecido, etc, etc, na sua exibição, teria quebrado uma corda de sua guitarra. Então, esse mesmo indivíduo, no dia seguinte, quando aparece, faz um pedido ao guitarrista: “toca aquela música que arreventas o fio da guitarra! toca aquela música que arreventas o fio da guitarra! Etc, etc”. Então, perante os populares, passou a se chamar aquela música de “rebenta”, “marrabenta”... E, como sabe, a força da boca do povo é uma coisa – podemos dizer assim – uma coisa ...é...extremamente...é...é como se fosse

⁵¹ Como apresentado na introdução e no primeiro capítulo, essa é a forma como me dirijo aos artistas e intelectuais moçambicanos que participam da pesquisa. É o título do documentário (último capítulo).

uma coisa volátil, que se espalha com tanta rapidez e facilidade... Então, as pessoas começara “arrebenta! arrebenta”, “marrabenta! marrabenta”. (WAZIMBO, Depoimento – Arquivo da pesquisa, 2020).

Ou Aniano Tamele, por exemplo, ambos no contexto desta pesquisa:

E fui observando que o nome marrabenta surge... eh... inserido no ritmo que se tocava... Há muitas interpretações, ma-ma-mas uma delas, até muito usada em algumas canções da época, Marrecuane dizia “arrebenta, fio!”, Marrecuane... mas “arrebenta, fio” é se tocar até arrebentar a corda... é que começa a dar origem a esse “arrebentar”. Mas também surge, depois de... começa a evoluir pra uma fase que é preciso dançar até arrebentar, dançar até cair. Esse dançar até cair é que também vai dando origem à marrabenta. Normalmente, esses nomes nunca encontrou uma explicação científica, até pelo fato de que, na época, ninguém se preocupou em escrever isso. Então são fontes que nós vamos ouvindo, fontes orais e da vivência própria, que vamos encontrando e que nos levam a entender que a marrabenta terá sido isso. (ANIANO TAMELE, Depoimento – Arquivo da pesquisa, 2020).

António Sopa (2014), em *A Alegria é coisa rara: subsídios para a história da música popular urbana em Lourenço Marques (1920-1975)*, também, numa abordagem mais histórica, que cultural ou social, com base numa pesquisa de arquivo, vai datar a marrabenta a partir dos finais da década 1940, conforme a seguir:

Segundo supomos, a *marrabenta* deve ter surgido nos finais da década de 1940, nas periferias da cidade de Lourenço Marques. Uma leitura atenta do semanário *O Brado Africano* permite-nos localizar o uso desta designação logo em 1950, na sua secção em língua ronga. Mas só em 1955 esta surgirá integrada num conto, na sua secção em língua portuguesa, o que nos pode levar a pensar que estava então já suficientemente generalizada e conhecida... (SOPA, 2014, p. 153).

Sobre isso, me pego a questionar: o que está sendo levado em consideração por essas pessoas, ao falar nas origens da marrabenta? São os vínculos socioculturais? É o fato de apenas contar a partir do momento em que passa a existir registro fonográfico, a partir da África do Sul? Ou a marrabenta, realmente, não tem relação nenhuma com o que produziam os trovadores com suas violas de lata?

Sopa (2014) chama a atenção para as diferentes versões, diferentes narrativas, colocando a marrabenta como “a afirmação da música popular moçambicana”. Seu posicionamento, assim como o de Marilio Wane (2021) é o de focar no processo, a partir, inclusive, das questões que dividem músicos e estudiosos. É no estudo dele que, pela primeira vez, acesso à versão da origem da marrabenta, tendo a *nfena/n’fenha* – uma música produzida pelos ronga – como ponto de partida da mistura que gerou a marrabenta. Ele traz essa versão a partir de um artigo de Luís Bernardo Honwana, publicado no *Notícia*, em 1964:

A marrabenta resulta da amalgamação de muitas danças do norte, centro e sul de Moçambique, vertida sobre uma base ronga, possivelmente construída sobre o ritmo *n’fenha*. O contacto e conseqüente interpenetração dessas danças, processou-se na cidade de Lourenço Marques, para onde anualmente convergem moçambicanos das mais diversas regiões do território, escorraçados dos meios rurais pelas contingências de uma agricultura de métodos tradicionais e pela decadência de uma pecuária monossériada e flagelada pela contaminação. (SOPA, 2014, p. 156).

Até aqui, como disse antes, apresentei os trabalhos mais conhecidos, quando o tema é a música popular moçambicana ou a marrabenta. Um tema ainda muito necessitado de investigação, como disse praticamente todos os autores e artistas presentes nesse diálogo, desde Craveirinha (2009), lá na década de 1960, a Marilio Wane (2021), pesquisador moçambicano, que tem resultados mais atualizados de uma pesquisa sobre a marrabenta, sobre a qual já falei...

Ele desenvolveu a partir do ARPAC – Instituto de Investigação Sócio-Cultural/Ministério da Cultura e Turismo de Moçambique, entre os anos de 2011 e 2014, intitulada *Marrabenta: origem e evolução*. Então, resultados dessa pesquisa têm sido apresentados por Marilio Wane, tanto em depoimento gravado no âmbito de minha pesquisa e que consta no documentário *Narradores da Marrabenta*; quanto em artigo, publicado em junho deste ano, intitulado *Marrabenta: as dinâmicas históricas e socioculturais no contexto do seu surgimento*⁵². Nesse texto, Marilio Wane apresenta uma via alternativa para se pensar a marrabenta. No tocante às origens da marrabenta, ele considera que

⁵² O artigo do autor consta na edição nº 34 da Revista *Africana Studia* do Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto. É um número que consta como 2020, mas creio que devido à pandemia, saiu em junho de 2021. Estou optando por trabalhar com o ano de 2021, para que o leitor (também eu) consiga estabelecer possíveis paralelos, já que esta pesquisa consta de um depoimento de Marilio Wane, diretamente relacionado aos

a marrabenta surge durante o período colonial, nas zonas suburbanas da então cidade de Lourenço Marques, a capital do território colonial. Estas zonas concentravam a chamada população “indígena”, isto é, a grande massa negra autóctone, cuja força de trabalho era explorada no âmbito do sistema colonial implementado pelos portugueses brancos. (WANE, 2021, p.119).

Para Maurilio Wane, a marrabenta,

[n]a sua essência, trata-se de um estilo musical criado no contexto da dinâmica sociocultural de profundas transformações pelas quais vinha a passar uma população de origens fundamentalmente rurais, em meio ao processo de adaptação a um meio urbano opressor, no qual se inseria a partir de uma condição subalterna, subjugada. Na sua maioria, esta população era constituída de indivíduos e famílias oriundas das zonas rurais das três províncias da região sul – Maputo, Gaza e Inhambane – embora houvesse também núcleos formados por gentes vindas de outras partes do território e até mesmo de outras áreas. (WANE, 2021, p. 120).

O autor, também, explica que,

[e]m sua grande maioria, as canções são executadas nas línguas nacionais faladas na zona sul do país, principalmente, o changana e o ronga, predominantes nas províncias de Gaza e Maputo, respetivamente. Versam sobre os temas do quotidiano das populações suburbanas e rurais desta parte de Moçambique, retratando as suas dores e alegrias consoante as vicissitudes do contexto social. (WANE, 2021, p. 120).

A pesquisa de Marilio Wane é importante, porque consta de uma etapa de escuta à população moçambicana – músicos e pessoas relacionadas à cultura –, então, ele apresenta o olhar dos músicos – coisa que senti faltar nas discussões apresentadas até aqui –, nesse estudo que também aglutina um olhar etnomusical. Sobre isso, Marilio Wane informa que:

resultados do estudo realizado por ele, no âmbito do ARPAC, sobre a marrabenta, que foi registrado em período anterior à publicação, em janeiro de 2020.

Muitos dos músicos entrevistados no âmbito da pesquisa “Marrabenta: origem e evolução”, levada a cabo pelo ARPAC, foram unânimes em afirmar que há uma forma específica de dedilhar a guitarra, cultivada no âmbito da experiência com as “violas de lata” que atualmente, raramente se encontra mesmo entre músicos profissionais do mais alto gabarito dentro do estilo da marrabenta. Segundo Suleimane Sidi Jr., exímio guitarrista popularmente conhecido como “Maninho”, na Cidade de Xai-Xai”, este dedilhado teria-se perdido quando músicos de origem rural, particularmente da província de Gaza, iam à Cidade de Maputo (ou, antigamente, Lourenço Marques) gravar as suas músicas em estúdio. Lá chegados, estes músicos acabavam por se submeter a formas de arranjo definidas pelos técnicos dos estúdios que, de acordo com a sua visão, descaracterizavam as suas particularidades rítmicas “originais”. (WANE, 2021, p. 121-122).

De toda maneira, Marilio, também, considera a magika, como o principal elemento da marrabenta, o ritmo que sofreu a estilização e resultou na marrabenta que conhecemos hoje. Segundo ele, “são, de certa forma, dos continuadores dos músicos gravados em *Forgotten Guitars from Mozambique*, que irão acrescentar à majika herdada destes alguns elementos a mais para a definição e daquilo que, mais tarde, veio a consolidar-se como um género musical estabelecido: a marrabenta” (WANE, 2021, p. 122).

É Marilio Wane, em termos de textos publicados, o primeiro autor a tocar na rivalidade entre os povos ronga e changana, que acabava por ser projetada na relação entre os músicos, mesmo na cena da música urbana. Algo que aparece no depoimento de Aniano Tamele, tanto quando ele fala da viola de lata de seu pai, Euzébio Johane Tamele, que já era fabricada com seis cordas, ao contrário dos demais que usava 4 cordas, o que, nas palavras dele, causava inveja nos colegas, mas também, quando ele fala da competição como uma coisa cultural na experiência dos changana:

Naquela altura, o sentido de competição. Eu lembro que quando comecei a tocar com meu pai, em 1976, já havia aqueles espetáculos que organizavam na *Gruta do Zé, 1001*, o Alex Barbosa (...) então quando alguém chegava, perguntavam “quem ganhou?”, porque as pessoas achavam que cantar é uma “paliçá”, você tinha que estar em cima dos outros. Isso, em Gaza, tinha uma tradição própria, que diziam ser “mais fulango”. Ser “mais fulango” é... os artistas tinham que contar (mesmo pra dançar ou tocar o batoque, tocar a guitarras...), juntavam-se, por exemplo, no mato, assim... num mato, um pátio, assim, aberto... como desses tem. Aquilo era uma competição... Aquele que ganhasse, diziam de ser mais fulango, era pra marcar na árvore, uma espécie de tatuagem. Tatuava teu nome e a data... geralmente é um canhueiro. O canhueiro é aquela árvore em que tu desenhás e não sai as

coisas dali, ficam ali. Aquelas feridas ficam ali... Então, dizemos ser “mais fulango” uma coisa... “tatuou a árvore”, como um vencedor daquele dia. Isso aí foi andando até aos tempos em que se entra para instrumentos modernos... Então, quando você se ia ao palco, a coisa era um desafio. Eu me lembro – não hei de citar o nome –, mas um artista que tocou conosco numa das vezes em que fomos tocar em Maxaquene [...], o meu irmão, o Gustavo, estava a ensaiar um pouco antes de subir ao palco e arrebentou a corda da guitarra e uma das crises que nós tínhamos era de corda de guitarra. Arrebentar uma corda dava trabalho, não tinha como substituir... Então, pede emprestado a viola de um artista que estava no palco. Alguém foi dizer: “o Gustavo está a pedir emprestado sua viola, porque a sua guitarra arrebentou a corda”. Na mesma hora, o pessoal chegou “entra, entra”... não havia aqueles afinadores, a viola, se afinava assim, de ouvido mesmo... e aquele artista desafinou a viola. Desafinou umas três cordas. Se fosse o caso de entrar e começar a tocar, estava...eh... Então, o estilo de competição era esse... Hoje não... Até afino para o colega... ele pode se certificar. Hoje, há muito mais parcerias, as pessoas fazem participação em músicas dos outros... naquela altura, não havia isso. Mesmo o Fany Mpfumo e o Alexandre Langa, eles tocavam mesmo estilos muito diferentes... Alexandre Langa tocava mais inclinado ao estilo “ximandji mandji” da África do Sul, enquanto o Fany, apesar de tocar “ximandji mandji”, foi o grande precursor da marrabenta, mas quem tocava para Fany Mpfumo era Alexandre Langa, então... mas os outros artistas. (ANIANO TAMELE, Depoimento – Arquivo da pesquisa, 2020).

No mais, para quem é de fora, consegue perceber relativa animosidade, algo que não é falado, expressado de forma direta, mas que fica tangível nos depoimentos e nos estudos sobre a marrabenta. Membros de diferentes grupos disputam a marrabenta e, ao que parece, não conseguem enxergá-la, defendê-la, essencialmente, como uma síntese dos ritmos tocados, uma “primeira” representação musical moçambicana, de fato, por sua base plural. Nas falas, fica patente a necessidade de demarcar a predominância de um ritmo específico, pertencente a um ou outro grupo. Marílio Wane (2021) ilustra essa divergência a partir de uma música de Francisco Mahecuane, *Male ya Vatchangana*, que em seu primeiro verso diz: “A va ronga vayi khapaza male ya vatchangana”, em português, “Os rongas esbanjam o dinheiro dos machanganas”. Segundo Wane,

A chave de interpretação para esta canção, que ficou bastante popular a partir da década de 1950 em diante, está na percepção, ao nível do senso comum, de que sob a perspectiva “dos changana”, “os ronga” seriam um povo preguiçoso que apenas se aproveitava da riqueza gerada (sob a forma de salários) pelo esforço do seu trabalho duro nas minas da África do Sul. Ainda nesta ordem de ideias, a aversão “dos ronga” explicar-se-ia por, alegadamente, preferirem ocupações no mercado de trabalho subalternizado na capital Lourenço Marques a ter que migrar para as “Terras do Rand”. A

letra da canção, por assim dizer, politicamente incorreta para os padrões atuais, evidencia a complexidade da realidade sociocultural da época, muito para além da rígida dualidade entre colonizados vs colonizadores, através do qual frequentemente, este período histórico é descrito. Tal complexidade, reveladora de dinâmicas internas mais profundas, mostra-se presente nas interações sociais entre os diversos grupos que compõem as populações habitantes das zonas suburbanas de Lourenço Marques. Ainda que, certamente, diluídas ao longo do tempo, estas perceções e outras semelhantes, e em relação aos outros grupos envolvidos, permanecem até os dias de hoje. (WANE, 2021, p. 123-124).

Feito isso, Maurilio Wane aposta que o debate pode se tornar mais produtivo, à medida que cessar a busca por uma origem autoral. Para ele, a origem da marrabenta deve ser pensada a partir da amalgamação dos diferentes ritmos, que por força da colonização foram se misturando na periferia de Lourenço Marques:

ao invés de procurar uma improvável origem autoral, mostra-se mais produtivo buscar a sua originalidade justamente na amálgama das diversas experiências musicais, e não só, a que estas populações estiveram expostas, no âmbito das dinâmicas sociais e históricas por elas vivenciadas. Ao travar contacto com a música popular produzida a nível global, sobretudo por via da rádio, homens e mulheres portadores de raízes culturais rurais ou suburbanas tiveram a oportunidade de fazer releituras das suas formas de expressão artística à luz das novas informações que recebiam, seja no contexto de uma cidade cosmopolita como Lourenço Marques, ou então, nas cidades industriais sul-africanas, para onde migravam em massa. (WANE, 2021, p.124).

O olhar dos músicos é algo que muito me interessa nesse estudo sobre a marrabenta, porque, para além de crenças e “bairrismos”, é um olhar que evidencia o entendimento do processo musical, a partir de uma historicização, mas sem perder o link com a vertente estética e as transformações rítmicas. Logicamente, penso que o tema necessita de maiores abordagens nessa perspectiva, estudos que considerem a partir de uma teoria musical, não ocidental, basicamente, para não hierarquizar os padrões (ou “não padrões”) musicais africanos/moçambicanos. Também acredito – considerando os estudiosos, que também são músicos, presentes neste estudo – que Marilio Wane, Roberto Chitsondzon, Aniano Tamele, Daniel Vilanculo e Terencio Tovele, dentre outros, em certa medida, formulam já uma análise que leva em consideração a estrutura rítmica.

Terencio Tovele, por exemplo, em seu trabalho de conclusão de curso em Música, pela Universidade Eduardo Mondlane, escreveu sobre *Jazz como Elemento de Hibridação na Música Moçambicana: Caso Específico as Músicas de Ivan Mazuze e João Cabral*. Aqui, o músico e pesquisador já coloca o Jazz como um dos elementos que vai influenciar e se juntar a outros elementos africanos e ocidentais, na formação da marrabenta. Vejamos nesse trecho de conversa entre Terencio Tovele e Daniel Vilanculo (Danito), registrada no âmbito desta pesquisa:

TERENCIO: ha ha ha ... eh... Podemos falar da marrabenta de várias perspectivas, né? eh... a partir do trabalho que eu fiz, não enfoca a marrabenta nessas áreas, mas eu uso... eu usei a marrabenta como elemento de fusão, né... Existe... aqui chama-se música instrumental moçambicana, que está surgindo... Muitos músicos misturam a marrabenta com elementos do jazz e também até de música americana da Antilha, como salsa, porque tem alguns momentos que elas aceitam os elementos, mas voltando para aquilo que é, exatamente, a marrabenta, eu vou falar de seu surgimento, mas do contexto em que ela surge, né? A marrabenta surge num contexto em que havia já uma atividade musical por parte dos negros, na parte da periferia de Moçambique, que adquiria seus instrumentos a partir de seus irmãos, pai, próximos que trabalhavam na África do Sul e que traziam os instrumentos pra cá.

DANITO: Sem querer lhe interromper... Talvez fazer menção de que esses instrumentos vinham da África do Sul, porque a mão de obra barata era de Moçambique. Eles iam trabalhar nas plantações, nas minas de ouro, de diamante...

TERENCIO: Então, eles traziam consigo instrumentos e muitos deles tiveram o seu contato com instrumentos nessa fase. Mas antes de a marrabenta ter esta roupagem... também falamos de 1950, né? Então, eu entrevistei o Daniel Chiao, que é um dos precursores. Ele disse que eles tinham um espaço onde dançava-se e bebia, chamava-se banguedo... banguedo é o nome do espaço onde as pessoas bebem e dançam, nas zonas rurais... e, lá, ao longo de... de... depois de estarem já animados, começavam a bater palmas, começavam a dançar etc., etc., e, no início, eram mais tambores e canções. E... e... a guitarra de lata veio um bocadinho depois. E o que acontece? Essa marrabenta foi crescendo através desse instrumento que falei, né? Porque, veja: antigamente, usava-se uma guitarra feita de lata, com uma lata de óleo, né...

Danito: Óleo de cozinha...

Terencio: Óleo de cozinha... tinham acesso...

Danito: Que era ao que eles tinham acesso.

Terencio: ... tinham acesso... Então, com esta nova entrada de instrumentos que vinham, veio mudar a sonoridade, o panorama sonoro etc., etc., através desse som que eles traziam consigo. E, aqui, já surgem duas coisas, né? Eh... Temos ainda, nessa fase, alguns músicos que tocavam músicas estrangeiras, como a Orquestra Djambo e o Grupo João Domingos, que elas sentem-se, como dizer, sentem necessidade de buscar alguma coisa local, pra misturar com aquilo que surge e a marrabenta surge exatamente dessa estetização, dessa mistura entre os elementos musicais europeus e os elementos musicais

africanos. E podemos, a partir desse processo... eu consigo perceber – é o meu ouvido, né? Não digo que é absoluto, mas – consigo perceber boas marrabentas. Temos uma marrabenta urbana e temos uma marrabenta rural e... alguns músicos podem não gostar desses rótulos, os músicos não gostam, mas quando ouço o grupo João Domingo, eu sinto uma marrabenta urbana, mas quando eu vou ouvir um Dilon Djindji, um Ximanganine, eu ouço uma marrabenta rural... (TERENCIO TOVELE e DANIEL VILANCULO – Depoimento, Arquivo da Pesquisa, 2020).

Percebe-se, na abordagem de Terencio Tovele e Daniel Vilanculo, a concepção da marrabenta, não como um ritmo específico. Assim como outros moçambicanos citados, Tovele chama de marrabenta a essa tendência de misturar ritmos, que acontece em Moçambique, a partir do século XX, não à toa, quando a urbanização vai se fazendo presente em Lourenço Marques. Ele também abre uma brecha para que possamos entender a marrabenta como um processo de mistura musical, que pode se dar a partir de diferentes elementos da música ocidental e dos ritmos tradicionais africanos, quando aponta a existência de “marrabentas” que classifica como rural e urbana. Diferenças perceptíveis, aliás, mesmo a ouvidos estrangeiros, ao escutar gravações de Fany Mpfumo, Dilon Djindji, Francisco Mahecuane, por exemplo.

Algo tangível e relevante na visão dos artistas e pesquisadores que surgem na construção desse argumento que apresento é, justamente, considerar a marrabenta em sua estilização ocorrida na urbe, sem perder de vista a sua gênese em diferentes zonas rurais, o que vai acontecer a partir da viola de lata. Um instrumento que, mesmo tendo a guitarra (violão para nós, brasileiros) – um instrumento ocidental – como referência, nasce da engenhosidade moçambicana. A partir dos artigos que lhes eram possíveis naquele contexto – lata de azeite e linha de pesca –, moçambicanos de diferentes regiões construíram suas violas e passaram a utilizá-las nas execuções dos diferentes ritmos tradicionais.

Já na capital, afugentados e pressionados pela violência colonial, vivendo na periferia, em contato com outros povos/outras tradições musicais, além da música ocidental, esses tocadores de viola se sentem motivados a experimentar novas sonoridades. Impelidos pela sobrevivência dentro de um contexto de mudança – influenciando a cena musical urbana (ocidentalizada), ao mesmo passo em que iam sendo influenciados por ela –, os antigos “trovadores” acabam por gerar um movimento na música, que ficou conhecido como marrabenta. Por isso, a narrativa da marrabenta é disputada, mas nenhuma das versões nega

sua origem preta, à medida que, em sua gênese, ela é tocada pelos “indígenas”, muito antes dos ideais nacionalistas que circulavam na capital da colônia.

Penso – na esteira de Marilio Wane, Aniano Tamele, Roberto Chitsondzon, Terencio Tovele, Rui Laranjeira, António Sopa – que marrabenta pode funcionar como “termo guarda-chuva”, a ser concebido não como um ritmo específico, mas como uma transformação abrangente, um movimento musical que se tornou tendência em uma determinada época, mas que continuou a ocorrer em diferentes momentos, na medida do acesso às tecnologias musicais nos diferentes períodos históricos.

Por isso, discordo de algumas considerações de Matheus Serva Pereira (2020/2021)⁵³, quando, em seu artigo *Colonialismo-tardio, pós-colonialismo e cultura popular nos subúrbios de Maputo: um olhar a partir da marrabenta (1945-1987)*, mesmo o autor prometendo pensar o tema a partir do alinhamento ao olhar moçambicano, acaba se utilizando de uma mirada ocidental sobre os estudos de Sopa (2014) e Laranjeira (2014), além de utilizar de uma perspectiva hierarquizante entre estudos euro-ocidentais e moçambicanos sobre Moçambique.

Primeiramente, me chamou a atenção o fato de Pereira (2020/2021) optar pelo olhar sociológico de um funcionário colonial português (Rita-Ferreira, *Os africanos de Lourenço Marques*, 1967/1968) a recorrer a estudos de Eduardo Mondlane (*Lutar por Moçambique*, 1968) e José Luís Cabaço (*Moçambique: identidade, colonialismo e libertação*, 2009). Segundo ele, por ser o estudo do sociólogo português “o mais pormenorizado sobre ‘os africanos de Lourenço Marques’” (p. 103).

Depois, voltando aos trabalhos de António Sopa e Rui Laranjeira, penso ser importante focar no que esses trabalhos oferecem, principalmente, para um pesquisador estrangeiro que se lança a pensar a marrabenta. Todo estudo é lacunar, nenhum dará conta de tudo o que necessita um campo de conhecimento ou esgotará determinado tema. Sempre haverá abordagens que se complementam. Assim vejo os estudos dos pesquisadores moçambicanos.

António Sopa (2014) apresenta, como disse antes, algo caro para a pesquisa sobre a marrabenta. Um pesquisador estrangeiro que acessa sua obra, entra em contato com um material de arquivo muito importante, pois o autor faz uma apresentação histórica sobre a música popular em Moçambique, a partir do arquivo de jornais que circularam na época, ele delimita o período que vai de 1920 a 1975. Apresenta a marrabenta, mas dentro da história da música popular urbana de Lourenço Marques. Logicamente, as duas coisas se confundem,

⁵³ O texto se encontra na mesma revista *África Studia*, então, aplica-se a mesma informação quanto ao texto de Marilio Wane, na nota anterior.

pois a música popular moçambicana, antes da marrabenta, como os autores e *narradores da marrabenta* suscitam, era a música ocidental, dentre elas, a música brasileira. Sopa não promete nenhuma análise de material musical, apenas dispõe dos fatos, a partir dos arquivos jornalísticos.

Já o estudo de Laranjeira (2014) é o que apresenta a história da marrabenta. Trata-se de uma monografia de graduação, um material importante para conhecer a história desse movimento musical, a partir de um olhar de dentro. Diante do que hoje se conhece, percebo que Laranjeira (2014) cumpre com o que se compromete a fazer: apresentar a história do processo de evolução e estilização da marrabenta, entre os anos de 1950 e 2002. Ele não exclui os fatos históricos, sociais e culturais que mantêm estreita relação com o processo de estilização da marrabenta: a emigração de moçambicanos para África do Sul, o êxodo rural de moçambicanos de diferentes zonas para as periferias da capital da colônia e a ação das associações culturais de Lourenço Marques. A abordagem, obviamente, não poderia existir sem uma análise ao contexto colonial ou sem tocar nos nacionalismos. Coisa que o autor, na medida – considerando o momento em que escreveu –, cumpre com o objetivo da pesquisa.

Como pesquisador estrangeiro, acredito que não há como desenvolver qualquer reflexão sobre a marrabenta sem entender as dinâmicas internas, coisa que só os moçambicanos conseguem explicar, considerando as diferentes vozes. Muitas vezes, essas vozes podem optar pelo silenciamento e o silenciamento pode ser uma estratégia de dizer alguma coisa. A nós, pesquisadores de fora, resta nos despirmos das capas ocidentais, na tentativa de entender o tempo e a construção de saberes africanos/moçambicanos, para – quem sabe – colaborar com os estudos deles e atuar na projeção desses estudos do lado de cá, nos tão conhecidos centros de estudos africanos.

4.3 OS DO CENTRO E OS DA PERIFERIA: QUESTÕES RACIAIS NA CENA DA MARRABENTA

Como colocado anteriormente, a questão racial aparece na cena da marrabenta de forma muito espontânea. A princípio, pensei, inclusive, em não fazer essa reflexão, mas os depoimentos dos narradores da marrabenta foram condutores para esse efeito. De início, acho justo estabelecer que a marrabenta é uma música que nasce entre os pretos. Ela passa por transformações estilísticas, começa a ser tocada por diferentes grupos sociais, mas a

assinatura é preta. Sobre isso, Rui Laranjeira é bastante direto. Quando eu pergunto para ele se é possível classificar a marrabenta como uma música preta, uma música de resistência, ele responde:

Sim, a marrabenta pode ser percebida assim, né? Porque, como eu tava a dizer, foi graças a uma mudança política que se verifica na década de 1960, que ela consegue penetrar espaços que antes não eram permitidos, porque, até 1950, ela era tocada na zona do Alto Maé pra lá e não pra aquele lado, né? Como pode ver-se a estrutura de nossa cidade, a zona mais nobre de Maputo está pr'aquele lado. Então, à medida que a gente caminha pra... vamos lá! Isso seria o Oeste, né... a situação vai mudando... Temos problema de estruturação urbana, por aí a fora, e é isso que se verifica...que se verificava desde aquele período. Eram pessoas... eh... eh... periurbanas, suburbanas, que entretanto viviam fora daqueles que eram os limites da cidade. Então, portanto, a marrabenta, ela é vista como uma música de negros, sim. Primeiro, porque também ela era tocada na língua local, não é? Neste processo de afirmação identitária, estes grupos também defendiam que ela deveria ser tocada em português, aliás, em ronga, nas línguas locais. Como forma também de eles se afirmarem em termos identitários, em oposição ao processo de assimilação. O processo de assimilação, aquele que queria desprover os nativos da sua cultura, da sua língua. Então, em resposta, eles introduzem a marrabenta, que é cantada nas línguas locais e canta assuntos... eh... locais. Então, é nesse sentido, que se confirma que ela é uma música vista como uma música nativa, uma música negra. (RUI LARANJEIRA – Depoimento, Arquivo da Pesquisa, 2020).

Então, nas primeiras décadas, a marrabenta era tocada apenas nos subúrbios ou na zona rural, como é o caso de Dilon Djindji, uma das estrelas da marrabenta, que começou a tocar em Marracuene, outro município situado, também, ao sul do país. Com determinada dificuldade, o artista migra para Lourenço Marques, que era o destino da maioria dos moçambicanos que moravam na zona rural. Buscando uma vida melhor, migravam para a capital da colônia, para ali se estabelecer ou apenas de passagem para a África do Sul. Ao ser questionado se conseguia levar sua música para qualquer lugar da cidade de Lourenço Marques, Dilon Djindji comenta: “Em qualquer parte... Tocava no cinema, na cidade, em Xipamanine... Tocávamos, Lisboa Matavele, mesmo João Domingos, mesmo Djambo 70”. Quando mencionamos a PIDE – Polícia Internacional de Defesa do Estado e a censura, ele diz que “a marrabenta não é nada! É a desvirginação das meninas..., mas as pessoas estavam a pensar coisas muito ao contrário...”. Sobre esse ‘contrário’ que as pessoas estavam a pensar, quando o questiono, fugidamente, ele diz “não sei... Por que que estava a dar problema o nome marrabenta? Pensavam muita coisa, as pessoas da cidade...”.

A dissimulação estratégica, que percebo na fala de Dilon Djindji, fica mais evidenciada na passagem em que se apresenta como “amigo dos portugueses”. Ele diz que foi chefe do gabinete do engenheiro Evaristo, no Estado de Salazar, no tempo colonial e diz que não só ele era amigo dos portugueses, mas outros cantores, como Francisco Marrecuane e Lisboa Mutavele também. Mas o que denuncia mesmo esse jogo é quando, nesse mesmo contexto, Djindji (2020) passa a falar sobre sua prisão:

Eu, quando fui preso em 1968, na BO, então, quando foi julgado...então, antes da decisão do tempo de ficar na cadeia, me tiraram. Os meus filhos foram falar ao governador João Moraes que o nosso pai, cantor, está na BO. Até João Moraes foi explicar a Samora Machel, quando foi explicar a Samora Machel, ele disse “não... Djindji não pode ficar na cadeia... Aquele é grande cantor, pra fazer as pessoas brincar. Ele, então, no dia do julgamento, veio ser chamado quando estava em casa... até me tirar da cadeia...voltei pra casa... até hoje, nunca fui chamado... não podem me chamar agora...”. (DILON DJINDJI – Depoimento, Arquivo da Pesquisa, 2020).

Nesse momento, percebe-se a complexidade presente na sua fala, cuja interpretação requer certa cautela, pois ele se diz amigo dos portugueses, mas vai preso e quem vai interferir na sua soltura é Samora Machel, ninguém mais, ninguém menos, do que um membro e principal quadro da FRELIMO, tornando-se, inclusive, o primeiro presidente de Moçambique. O motivo que leva Dilon Djindji à prisão, então, faz com que se pergunte até onde vai o nível de amizade dele com o sistema colonial:

Eu estava a criar as cooperativas lá na machamba, então, o administrador, no tempo, uma pessoa não podia realizar uma reunião com as pessoas, sem o administrador ter conhecimento, da administração. Eu escrevi a carta, mandei para entregar a carta a administração, pedindo autorização para eu realizar essa reunião com as pessoas, para eu conseguir... pra gente realizar essa reunião, pra gente cultivar machamba. O mixadoro⁵⁴ não foi lá, adiamos... Escrevi a segunda carta. A segunda carta, depois de 1 mês, não foi. Escrevi a terceira carta, depois de dois meses, o administrador não foi lá. Então, eu realizei a reunião com a população que eu tinha lá embaixo, pra gente começar a fazer as lavouras. Pra gente conseguir começar a produzir as lavouras, pra gente plantar arroz... o administrador não foi... Então, há uma pessoa que foi na segunda-feira ao administrador dizer “Ei, Djilon Djinji realizou reunião na machamba lá, ontem. Então o administrador mandou 9 milicianos... vieram me buscar aqui, aqui já, eu estava a morar aqui. 1h da

⁵⁴ Administrador, na língua ronga.

madrugada, bateu à porta... Minha mulher não quis ir, eu foi atender... quando saiu são os milicianos, militares e pergunto “o que é que vocês querem?” “O administrador mandou te chamar pra ir lá”. “1h da madrugada, vocês me mandam chamar a esta hora? Onde ele está?”. Os milicianos disseram “está em casa. Disse pra gente vir te buscar”. Eu me vesti e fui com eles. Quando chegamos lá, disseram “ah...é pra entrar no comando”. Entrei no comando. Disseram “epa, ele saiu agora, mais outra vez, mas ele disse que há de vir ou você pode voltar amanhã de manhã”. Já era 2:30h... Fiquei lá na esquadra. A tal que estava na esquadra disse “você não pode dormir aqui fora, vai dormir lá dentro”. Eu disse “não... lá dentro? São os prisioneiros que estão lá dentro. Vou ficar aqui fora e fiquei aqui fora até às 6h da manhã... 7h... 7:30h... (DILON DJINDJI – Depoimento, Arquivo da Pesquisa, 2020).

Pela primeira vez, no contexto do desenvolvimento desta pesquisa, percebo a partir das falas ouvidas – considerando os depoimentos de Djinlon Djindji e Antonio Marcos – como se dá a questão das relações raciais em Moçambique no período colonial e dentro da cena da marrabenta. Tais relatos corroboram com textos como os de Samuel Matusse que escreve sobre a obra de Fany Mpfumo, assim como os depoimentos de Rui Laranjeira e de alguns outros “narradores da marrabenta” (que nessa ocasião ainda não serão trazidos), vão demonstrar a diferença dos acessos entre os cantores/bandas de marrabenta, a partir do quesito raça/classe social entre os filhos da terra reconhecidos como mulatos e pretos. Segundo esses registros, os mulatos estavam se apresentando nos espaços da cidade mais ao centro, na medida em que os pretos, como bem nos fala António Marcos, só podiam tocar nos bairros periféricos e, ainda assim, na Mafalala não era todo preto que tocava. Tocar na “zona de cimento” era um privilégio que ele não possuía, por ser preto:

Era difícil tocar nos cabarés, essas coisas de luxo... eu não entrava, porque cantava em “língua do cão” ... era o que eles diziam: não pode cantar em “língua do cão” [uêuêuêuê]... era pra cães aquilo... Então, os assimilados tinha que escutar aquela língua deles, fado, essas coisas... então, eu não tinha acesso... mas acabei tendo acesso quando tínhamos a Rádio Clube de Moçambique, atual Rádio Moçambique, onde havia divulgação de música moçambicana. Portanto, consegui furar ali na década de 1970, pra poder gravar ali. (ANTÓNIO MARCOS – Depoimento, Arquivo da Pesquisa, 2020).

O cantor de marrabenta expõe a questão racial que, até o contato com ele, ainda não havia surgido diretamente no depoimento dos demais *narradores*, com os quais já havia estado. Por isso, a seguir, tem-se um trecho maior da conversa intermediada por Edson Uthui,

que estava presente e traduziu algumas falas, já que, em alguns momentos, foi necessário traduzir o changana. António Marcos⁵⁵ falou que, por ser preto e cantar em changana, não podia tocar na zona de cimento, mas se apresentava na Mafalala, aonde os brancos iam para vê-lo tocar:

Edson Uthui: Então, a partir daí, tinha contato com os brancos
António Marcos: O branco, olha, ouve cá: o preto toca sua parte onde está aqui, mas não vai ao encontro de um branco que está ali. O branco vem e diz: “muito bem, pretinho”, dá um escudo. Muitas vezes não dá, né? Vinha cuspir e eu tinha que aceitar tudo.
Edson Uthui: Mas, então, nesse período, não era um período complicado, não se fazia a censura? Os brancos vinham e ouviam tudo?
António Marcos: Aqui, censura é quando se trata de gravação.
Vércio: Ou então quando ia tocar lá no centro?
António Marcos: Yá.
Vércio: Tocando aqui era livre?
António Marcos: Aqui no mato, você toca no mato, eles estão ali dentro, se eles sentirem que você está a tocar o contrário, você desaparece ali. Se, onde eles forem, tem a pesca... aquilo que eles apanharem, que dá para pescar, é aquilo que eles carregam.

Então, o que fica posto na fala de António Marcos é que ele, como preto e (ao que se entende) *indígena* – segundo o Estatuto do Indigenato –, não podia tocar no centro da cidade, estabelecida como “zona de cimento”, em antagonismo à “zona de caniço”, que inclui o bairro da Mafalala. Os brancos é que iam para a “zona de caniço”, ouvir essa nova música que, em alguma medida, soava bem aos ouvidos dos colonos, que, pelo visto, se agradavam do som, mas não dos pretos. Tanto que iam destilar o racismo sobre os pretos da zona do caniço, como António Marcos apresenta, seja na cusparada ou na perseguição, que poderia acabar no sumiço de alguns.

Ao narrar sobre a frequência dos brancos nos bairros indígenas (era assim que se referiam, no período colonial, aos bairros da periferia, onde habitavam os *indígenas*, mas também os *assimilados* e os *mulatos*, bem como árabes e indianos), António Marcos explica o seguinte:

⁵⁵ UFBA/COIMBRA/UEM. Pesquisa “Marrabenta: a resistência popular na música moçambicana”. Entrevista audiovisual, António Marcos. Fevereiro de 2020. Maputo. Arquivo Pessoal.

É assim: os pretos podiam circular na cidade de dia, mas à noite a cidade era para os brancos, é assim. De dia, o preto pudesse circular na cidade, ou ia trabalhar ou ia fazer limpeza..., mas de noite o preto não tinha o direito de ir na cidade. Ia fazer o quê na cidade? Então, o branco é que saía da cidade, para apanhar os pretos e as pretas cá fora [...] O branco, olha, ouve cá: o preto toca sua parte onde está aqui, mas não vai ao encontro de um branco que está ali. O branco vem e diz: “muito bem, pretinho”, dá um escudo, muitas vezes não dá, né? Vinha cuspir e eu tinha que aceitar tudo. (ANTÓNIO MARCOS, Depoimento – Arquivo da Pesquisa, 2020).

Pelas duas narrativas, nota-se uma diferença: enquanto Djilon Djindji informa que, junto a nomes como Lisboa Mutavele, Francisco Marracuene, João Domingos, entre outros, podiam se apresentar na cidade; Antonio Marcos só tocava na periferia e só conseguiu gravar na rádio na década de 1970, momento em que se considera já um afrouxamento da força colonialista, devido ao trabalho da FRELIMO. Da mesma forma: Djilon Djindji foi preso por estar envolvido em atividade não permitida pela administração, como apresentado anteriormente e, ainda assim, teve espaço para negociação, como se pode perceber em sua narrativa. A situação para os pretos é diferente, como explica Antônio Marcos, em termos de análise da atuação da PIDE e a censura colonial, como se pode notar... E, assim, se percebe a diferença no uso da violência para o trato com o preto.

Os irmãos Ivan e Rui Laranjeira apresentam um olhar mais histórico, a partir do bairro da Mafalala. Na fala de ambos, a Mafalala aparece como espaço de negociação/mediação cultural. Ivan, tanto no *tour*⁵⁶ que ele faz com os visitantes do museu pelo bairro, quanto no seu depoimento, expõe que a Mafalala é um não-lugar, um espaço entre o rural e o urbano, onde sujeito moçambicano esteve em contato com a tradição, mas também com outras dinâmicas. Para Ivan Laranjeira, a marrabenta é uma música urbana, mas que se encontra nesse não-lugar. Algo que seu irmão, Rui Laranjeira, vai pontuar na perspectiva racial. Segundo Rui, a marrabenta é uma música considerada como de negro, sendo que no período colonial, para levar adiante o discurso da metrópole – que fazia apologia à mestiçagem –, foi dada maior evidência a grupos como a *Orquestra João Domingos*, formada majoritariamente por mulatos.

Preciso ressaltar que, após estar em Moçambique e ouvir os moçambicanos, foi necessário repensar, como disse antes, minhas certezas sobre as questões raciais. Apenas para entender, o que coloco aqui, porque pelas imagens do documentário, vemos com o olhar brasileiro, ali, todos os falantes e artistas apresentados como negros. Essa questão me ocorreu

⁵⁶ Severino Ngoenha me levou a fazer o *tour*, oportunizando conhecer o museu e me apresentar a Ivan Laranjeira.

no desenvolvimento dos depoimentos, pois eu percebi que não estava conseguindo acompanhar ou entender por que Dilon Djindji podia tocar em qualquer lugar e António Marcos não, por exemplo. À princípio, pensei que tinha relação com os africanos que se coligavam aos portugueses da administração (o que não é de tudo errado). Mas Rui Laranjeira, numa conversa que levamos no Museu da Mafalala, na sala dedicada à memória da marrabenta, explica de forma satisfatória a questão:

Vércio: O que me chama muito a atenção na figura dos irmãos Albasini, porque eu conheço muito o nome deles, por conta da pesquisa anterior, né? E aí, eh... eles são apresentados como mulatos, né? E aí, observando, agora, as imagens deles, a gente vê que eles têm a pele... eh... mais escura, né? Mais retinta... Aí que eu venho observar que, no contexto de Moçambique, ser mulato tem a ver com a ascendência, independente da cor da pele, né? Porque, mesmo você tendo a pele mais escura, se seu pai é português, você é um mulato...

Rui Laranjeira: Você é percebido como um mestiço, sim. Portanto, é o caso deles que têm um pai de origem italiana, nesse caso, que se casa com uma mulher africana e, portanto, é por isso que são vistos como mestiços. Portanto, isso é mais uma vez pra explicar a questão do intelectual... quem era o intelectual em Moçambique, durante as primeiras duas décadas anteriores à década de 1960. Quer dizer, da década de 1940 até a década de 1960... Então, de modo que houve um movimento que ficou conhecido como revalorização dos espíritos... tchi! Africanização dos espíritos... né... que a ideia era a mesmo de... eh... haver um movimento de retorno à África... eh... quer dizer... A associação, que era o lugar onde havia um convívio entre esses indivíduos, membros da associação, então, há um esforço no sentido de se fazerem a nível da gastronomia, a nível da literatura, a nível da música... quer dizer, vai se buscar tudo aquilo que tem a ver com África. Daí que, se recuamos ainda um bocado mais, vamos encontrar Rui de Noronha, né? Indivíduos, como João Domingos, que por serem mulatos, eram aqueles que melhor representavam o tal hibridismo cultural português da colonização, porque mostravam a tal mestiçagem que até havia um gênero musical, no caso, a marrabenta, tocada por mestiços, que demonstrava que, de fato, a colonização portuguesa era diferente do resto do mundo. Ela usava a mestiçagem como uma forma de fazer avançar a civilização portuguesa, de tal maneira que o Conjunto João Domingos enquadrava-se dentro dessa perspectiva. Então... hum... eu penso que é mais ou menos isso que eu posso dizer em relação à questão racial...

Em conversa com Terencio Tovele, que além de músico é professor da Universidade Eduardo Mondlane, ele explica que a marrabenta nasce entre os pretos e nas zonas rurais:

Então, eles traziam consigo instrumentos e muitos deles tiveram o seu contato com instrumentos nessa fase. Mas antes de a marrabenta ter esta roupagem... também falamos de 1950, né? Então, eu entrevistei o Daniel Chiao, que é um dos precursores. Ele disse que eles tinham um espaço onde dançava-se e bebia, chamava-se banguedo... banguedo é o nome do espaço onde as pessoas bebem e dançam, nas zonas rurais... e, lá, ao longo de... de... depois de estarem já animados, começavam a bater palmas, começavam a dançar etc., etc., e, no início, eram mais tambores e canções. E... e... a guitarra de lata veio um bocadinho depois. E o que acontece? Essa marrabenta foi crescendo através desse instrumento que falei, né? Porque, veja: antigamente, usava-se uma guitarra feita de lata, com uma lata de óleo, né... (TERENCIO TOVELE, Depoimento – Arquivo da Pesquisa, 2020).

No que diz respeito a marrabenta que ocorre na zona urbana, Terencio Tovele faz essa contextualização:

Agora, a marrabenta teve um papel muito importante, do ponto de vista social. Ela permitiu que a Mafalala, nos tempos dos negros, em que muitos deles não viviam aqui na cidade... Aqui, só vinham pra trabalhar... quando trabalhavam nos CFM's, nos caminhos de ferro... à noite viam que eram empregados... A função deles era exatamente esta. E a música, o que era que acontecia? Quando eles começaram a tocar esta música das zonas rurais, que na periferia também existiam portugueses... Naquela zona da Mafalala, existiam alguns portugueses, porque esses portugueses também estavam subdivididos como portugueses de primeira, de segunda... Talvez os de primeira estariam nessa zona aqui onde nós estamos, né? E os de segunda e de terceira estavam exatamente naquelas zonas periféricas. Sem querer ser ofensivo... é por isso que naquelas zonas está cheio de mulatos, naquela zona da Mafalala... porque nesse contexto, eles começaram a se acostumar com as negras... Esse contexto é um outro à fundo, da miscigenação... hahaha... os portugueses de terceira – não sei – começaram a se juntar com os negros e produziram os mulatos, sem nenhuma ofensa... Eh... O que acontece? É que esses brancos ditos de terceira tinham seus amigos aqui. Alguns amigos eram os tais brancos de primeira... e começam a informar a eles: “eh, pá, há uma boa música na zona rural, há uma boa música”. E o que é que acontece? Há uma imigração do solo urbano pra's zonas rurais e eles chegam lá e começam a ver uma coisa diferente, mulheres a dançar... E há quem diz que o termo “marrabenta”, ele surge, exatamente, nesse ambiente em que eles vão ver a questão d'elas estarem “arrebenta! arrebenta!”, quer dizer força, elas dançavam com vigor. E existe aquela questão da língua tsonga, que usa sempre o prefixo “ma” vale “marrabenta”. Pra eles, estavam a dizer que aquilo é “marrabenta”, quando, na verdade, os portugueses estavam a dizer “arrebenta”... (TERENCIO TOVELE, Depoimento – Arquivo da Pesquisa, 2020).

Terencio Tovela explica, na mesma perspectiva de Rui Laranjeira, porque a marrabenta que foi para o centro da cidade, foi a marrabenta tocada por mulatos:

E esta questão que estou a falar permitiu que os negros, em particular os mestiços – se fomos a ver, vamos ver que os primeiros “bragas” que têm acesso à cidade são os mestiços... são os mestiços... Por quê? Porque também eles já tinham alguma aproximação, alguns amigos... alguns eram assimilados... é importante falar isso. Eles tinham alguns amigos e começam a usar isso, começam a penetrar na cidade. E, de forma especulativa, alguns bares começam a ganhar fama, mas existem outras bandas que tocam. Isso, é claro que não é um ponto imaginário, acredito que outros sítios começam a ver que é possível trazer uma música diferente e ter pessoas e isto faz com que deixe de haver certo monopólio e várias bandas, como Orquestra Djambo, Harmonia, João Domingos... eh... comecem a penetrar neste campo da cidade. E a marrabenta foi crescendo e os portugueses foram vendo aí um elemento importante para fomentar a sua colonização, que era o quê? “Nós vamos levar esta música” ... Às vezes, esta é a minha visão também por que que a marrabenta ganhou a dimensão que ganhou. Os portugueses identificaram-se com essa música e começaram a promover essa música, começaram a dar espaço pra tocar, começaram a abrir espaço pra que essas músicas tocassem nas rádios, etc., etc., e a coisa foi ganhando a sua dimensão, etc., etc... mas, com a entrada da Frelimo, há um corte, porque a Frelimo cortou tudo aquilo que tinha a ver com aquilo que se identificasse com os colonizadores, como música estrangeira – a marrabenta estava dentro desse pacote – e aí esses músicos... eh... eh... de uma certa forma, podem até não ter parado de tocar, mas pararam de praticar e de executar a marrabenta, por isso que, de 1975 até mais ou menos 1980, há uma espécie de... de um... duma estagnação da marrabenta, mas, por outro lado, há uma grande coisa que a Frelimo fez, é onde surge em 1979, se não falho aí ... o Festival Nacional de Dança... porque a ideia da Frelimo era trazer as várias diversidades culturais para... porque eles viam na cultura o elemento de coesão de Moçambique, né, através da cultura. Então, é nesse contexto que surge esse festival, que por acaso, vai acontecer este ano... Vai acontecer este ano, em Maputo, este festival, por acaso...hehehe. (TERENCIO TOVELE, Depoimento – Arquivo da Pesquisa, 2020).

Após ouvir essas explicações, senti a necessidade de propor uma outra discussão sobre negritude, porque ainda é muito comum confundirmos o lugar social “negro”, do qual nos fala Milton Santos⁵⁷, que funciona como categoria de análise para nós brasileiros (também para os estadunidenses) – englobando uma diversidade de pessoas não-brancas com variados traços negroides –, como se essa fosse uma realidade também para os países africanos. Percebi, em Maputo, que essa categoria de análise não se adequa da mesma forma como a utilizamos no Brasil, mesmo quando interseccionamos com o marcador de classe social, pois, se a pobreza

⁵⁷ *Ser negro no Brasil Hoje*.

em Moçambique tem uma cor e é a mesma cor da pobreza brasileira, existe, por outro lado, também uma elite política, econômica e intelectual “preta”/ “mulata”.

Desse modo, não há como recorrer a uma única categoria de análise fechada, como se o Brasil fosse a moldura para se pensar raça/racismo nos países africanos. Especialmente, na interlocução mantida com os filósofos Severino Ngoenha e o brasileiro Eduardo Oliveira (este último se encontrava em Maputo no mesmo período, como professor visitante, nas Universidades Técnica/Pedagógica/Eduardo Mondlane), fui levado a perceber que a situação racial em Maputo é bastante complexa e bem diferente do Brasil, portanto decidi por – em minha análise – não fazer comparações ou estabelecer hierarquias sobre elaborações de negritude nos dois países. Acredito que será produtivo para os estudos africanos aqui no contexto brasileiro, uma vez que amplia as noções sobre o tema a partir de outra realidade, a realidade de Maputo, por exemplo.

5 NARRADORES DA MARRABENTA – O DOCUMENTÁRIO⁵⁸

5.1 TEMA PRINCIPAL

Marrabenta

5.1.2 Subtemas

Música. Identidade. Moçambique. Periferia.

5.1.3 Ideia

A construção da identidade moçambicana na música.

5.2 STORYLINE

Pela mediação de Seu Vérciah, 11 artistas da cena musical de Maputo contam a história da marrabenta, movimento que mudou a cara da música urbana tocada em Lourenço Marques, no período colonial. À medida que contam a história, a partir de suas experiências, esses artistas tocam em questões como racismo, violência, regionalismo e um tema ainda

⁵⁸ Aqui, a intenção é apresentar o material que foi produzido para a efetivação da etapa correspondente à produção do documentário. Logicamente, a banca acessará o audiovisual (a partir do link: < >) e perceberá, que, após os vários cortes pelos quais o material passou, até chegar à versão final, o texto que corresponde à última seção desse capítulo (o roteiro) foi bastante modificado, não mais correspondendo ao que se encontra presente na montagem final do documentário, a qual vocês terão acesso. No entanto, foi mantido aqui, em sua primeira versão, pois configura uma das etapas mais complexas do trabalho escrito para este capítulo. Já adianto que muitas das falas presentes no roteiro (seção 5.6) foram utilizadas nos capítulos analíticos/críticos anteriores, o que poderá causar a sensação do já visto, por isso repetido.

atual: a defesa da marrabenta como um símbolo nacional. Algo que não consegue admissão no discurso oficial, mesmo 46 anos após a independência política e cultural de Portugal.

5.3 SINOPSE

Seu Vérciah passou por Maputo, entre os meses de janeiro e março de 2020, para conhecer um dos principais movimentos musicais de Moçambique, a marrabenta. O artista e pesquisador brasileiro quis conhecer a realidade e a cultura do país africano, de perto, buscando pôr à prova todo o conhecimento adquirido sobre Moçambique nos últimos 10 anos, a partir do Brasil. Seu objetivo é dividir com as pessoas interessadas pela cultura moçambicana a desconstrução de seu olhar para questões que são tratadas como universais, mas que, no país africano possui cores próprias. Então, o artista brasileiro apresenta depoimentos de artistas e pesquisadores da música moçambicana, além de cenas da cidade e do Festival da Marrabenta. À medida que expõe sua experiência de imersão à realidade de Moçambique, Seu Vérciah apresenta ao expectador depoimentos de 11 artistas, os *Narradores da Marrabenta* que, em comum, apresentam a defesa do gênero musical como símbolo nacional. São artistas de diferentes gerações, que experienciaram momentos diferentes da história da música moçambicana. Eles utilizam uma linguagem descontraída, num clima de contação de história. Em algumas passagens, chegam a provocar o riso no expectador, já que suas narrativas perpassam suas próprias vivências e posicionamentos diante do tema, que vem dividindo opiniões, pois, no discurso oficial, a marrabenta não aparece como símbolo da nação. Um ponto importante nesses depoimentos é a forma como os narradores tocam em temas como racismo, moçambicanidade e identidade nacional, dentre outros assuntos. A partir da periferia, esses artistas falam ao público interessado em música, diversidade e culturas africanas.

5.4 ESTRUTURA NARRATIVA

5.4.1 Introdução

O filme será iniciado com imagens de Maputo e do Festival da Marrabenta, ao som da música *King ya marrabenta* (Fany Mpfumo). Em seguida, dois dos Narradores da Marrabenta, de forma breve, se apresentam saudando o Brasil e Moçambique e, logo depois, Seu Vérciah se apresenta e fala sobre suas primeiras impressões de pesquisador, tanto na sua passagem por Coimbra, como nos primeiros momentos em Maputo. Conclui mostrando o objetivo do documentário.

5.4.2 Desenvolvimento

A história da marrabenta começa a ser apresentada a partir dos 11 depoimentos. Aniano Tamele, António Marcos, Daniel Vilanculo (Danito), Dilon Djindji, Ivan Laranjeira, Marilio Wane, Roberto Chitzondson, Rufus Mucavele, Rui Laranjeira, Terencio Tovela e Wazimbo falam, à princípio, sobre o que concebem como marrabenta. Depois, a partir das suas trajetórias individuais, apresentam temas diferentes, tais como o racismo experienciado no período colonial, de intervenções que iam desde o impedimento de pretos tocando marrabenta nos espaços da “zona de cimento” até a censura a algumas obras e artistas que tinham suas músicas proibidas de serem executadas na rádio da cidade ou ainda entrada vetada na fronteira entre a África do Sul e Moçambique. Os narradores tocam, cantam ou dançam a marrabenta e apresentam a sua história, mostrando como suas trajetórias estão inseridas na construção do movimento musical. Eles também apresentam nomes de artistas que estavam presentes na formação da cena da marrabenta e avaliam a marca desse movimento na história da música moçambicana.

5.4.3 Conclusão

Seu Vérciah expõe suas últimas considerações, mostrando o que aprendeu sobre a marrabenta, também fala sobre a importância de o pesquisador estrangeiro conhecer a realidade dos países africanos, de perto, desmitificando algumas certezas e, por último, pontua sobre o que aprendeu das questões raciais em Moçambique. Após isso, em meio a cliques de momentos em que os narradores tocam ou dançam, ao som de uma marrabenta de Fany Mpfumo, são exibidas falas em que aparecem suas projeções sobre a marrabenta para o futuro ou defendendo o movimento musical como símbolo nacional.

5.4.5 Material De Arquivos

Imagens registradas no Arquivo Público de Moçambique

5.4.6 Imagens de Cobertura

Imagens do Bairro Mafalala

Imagens do Festival da Marrabenta

Imagens da Praça da República

Imagens da Associação dos Músicos

5.4.7 Lista de Depoentes

Aniano Tamele

António Marcos

Daniel Vilanculo (Danito)

Dilon Djindji

Ivan Laranjeira
Marilio Wane
Roberto Chitzondson
Rufus Mucavele
Rui Laranjeira
Terencio Tovela
Wazimbo.

5.5 ARGUMENTO

5.5.1 ATO 01 – Maputo/Marracuene/Salvador

Imagens de Maputo e do Festival da Marrabenta do ano de 2020 aparecem ao som da música *King ya Marrabenta* (Fanny Mpfumo). Com o mesmo fundo musical, ANTÓNIO MARCOS (70 anos), na área externa de sua casa, no bairro da Mafalala, em Maputo, faz uma saudação ao povo brasileiro. DILON DJINDJI, da varanda de sua casa, na cidade de Marracuene, faz uma saudação à Moçambique. DILON DJINDJI dança ao som da música que ele mesmo canta.

Em seu quarto, tendo ao fundo uma estante de livros e uma escrivaninha, SEU VÉRCIAH, olhando para a câmera, conta como foi sua experiência de viagem à Moçambique, para conhecer, de perto, a marrabenta, música moçambicana sobre a qual está desenvolvendo uma pesquisa no seu doutoramento em Literatura e Cultura pela UFBA. SEU VÉRCIAH fala sobre seu contato com a cultura moçambicana e sobre sua chegada à Maputo. Expõe de forma bem livre como percebe as semelhanças de Moçambique com o Brasil e mostra como as diferenças vão se impondo às semelhanças, o que lhe faz assumir uma postura mais curiosa e aberta para ouvir o que os moçambicanos tinham a lhe apresentar. Ele coloca como vai percebendo as questões raciais e explica como foi que chegou aos *narradores da marrabenta*, apresentando as suas primeiras impressões.

5.5.2 ATO 02 – Maputo/Marracuene

Na varanda de sua casa, em Marracuene, DILON DJINDJI (92 anos), explica o significado da palavra “marrabenta”, que segundo ele diz, não é nada, apenas o nome do qual lhe chamavam, devido ao fato de ele ser convocado a desvirginar as moças que se casavam virgem nos anos 1940-1950. Ele defende que a palavra marrabenta faz alusão ao rompimento do hímen dessas moças. Percebe-se muito evidentemente que Djindji tem a intenção de assinar a criação da marrabenta e ele faz isso, inclusive, passando por cima de nomes que surgiram anteriormente ao dele, na cena da música urbana de Lourenço Marques, por via das gravadoras sul-africanas.

ANTÓNIO MARCOS (72), na área externa de sua casa, bairro da Mafalala, cidade de Maputo, apresenta uma narrativa menos pretensiosa. Não se considera criador de nada, apenas se reconhece como um astro da música moçambicana. Seu depoimento remonta ao período colonial moçambicano, numa fala que revela o racismo e a segregação típica do período. António Marcos apresenta os nomes da música moçambicana que mais influenciaram sua carreira, já que pertence a uma geração mais moderna, considerando a geração de FANY MPFUMO e ZEBURANE, por exemplo.

Do *Museu da Mafalala*, na periferia de Maputo, RUY LARANJEIRA expõe sobre a questão racial e suas imbricações com a cena da marrabenta. Seu irmão, IVAN LARANJEIRA, também faz uma fala sobre a importância do bairro da Mafalala para a efervescência cultural de Maputo, então Lourenço Marques, no período colonial.

Na *Associação dos Músicos*, WAZIMBO, que é da mesma geração de António Marcos e nasceu na Mafalala, em 1948, faz uma fala interessante sobre a paisagem sonora de Lourenço Marques no período colonial. Talvez pelo conhecimento acumulado pelas suas funções de radialista e intérprete da música moçambicana, mas também por vir de uma família musical e ter nascido num bairro culturalmente efervescente, ele descreve, com um olhar atento, a formação da marrabenta, que considera muito mais um movimento musical, do que propriamente a criação de um ritmo. Para Wazimbo, a marrabenta é a estilização da música urbana tocada no centro de Lourenço Marques. Ele entende a marrabenta como a estilização de um ritmo pré-existente, a magika, que tem origem na província de Gaza, mas se tornou muito presente na periferia de Lourenço Marques, devido ao êxodo rural, provocado pela própria colonização.

ANIANO TAMELE – que é filho do lendário ZEBURANE (Eusébio Johane Tamele), contemporâneo de FANY MPFUMO –, apresenta uma visão próxima a de WAZIMBO. Ele também vê a marrabenta mais como um movimento de estilização da magika, do que propriamente a criação de um novo ritmo. É mais novo do que os narradores citados até aqui, mas traz um olhar de dentro, já que acompanhou a carreira de seu pai e irmãos mais velhos. Assim, pode contar em primeira pessoa. Na narrativa de ANIANO TAMELE, é possível tomar conhecimento das estratégias utilizadas pelo seu pai e seus contemporâneos para resistir as forças da colonização portuguesa, no tocante à proibição da execução de determinadas expressões musicais, dentre elas, a marrabenta. Ele aponta, de forma mais didática, a necessidade de se defender a marrabenta como símbolo nacional e remonta as origens dessa música urbana.

ROBERTO CHITSONDZO faz um depoimento de grande relevância para entendermos a cena da música moçambicana, no tocante à marrabenta. Atualmente, ROBERTO é deputado estadual de Maputo e já atuou no Ministério da Cultura e Educação. Ele também mostra em sua narrativa a necessidade de reconhecimento da marrabenta como símbolo nacional. Segundo explica, a marrabenta corresponde a um processo de modernização da música moçambicana, uma modernização que se deu àquela época, a partir da adesão a tecnologias musicais oferecidas pelo Ocidente. Ele explica isso tecendo um quadro comparativo entre a marrabenta e o *pandza*, que seria a última atualização da marrabenta, através do que se tem de mais tecnológico na atualidade, a música eletrônica. Assim como na fala de ANIANO TAMELE, a marrabenta, na narrativa de ROBERTO CHITSONDZO, aparece como símbolo nacional e ambos a colocam para Moçambique, assim como o samba é para o Brasil.

RUFUS MACULUVE, um jovem músico e professor de música na Matola, faz a mesma leitura sobre a marrabenta, que CHITSONDZO e TAMELE apresentaram. Ele comenta sobre as produções dos artistas da atualidade que dizem tocar o *pandza*, uma mistura da marrabenta com o *rap* e música eletrônica, principalmente, mas também com o *ragga* e outros ritmos mais executados pela juventude.

MARILIO WANE é músico, sociólogo e investigador do ARPAC – Arquivo do Patrimônio Cultural, uma instituição do Ministério da Cultura e Turismo de Moçambique, voltada para a pesquisa do patrimônio cultural e material do país. Ele apresenta e comenta resultados de uma pesquisa realizada pelo ARPAC entre os anos de 2011 e 2013 sobre a marrabenta. MARILIO WANE explica que a pesquisa se organizou em dois eixos: o primeiro, era tentar buscar, do ponto de vista musical, artístico, estético, o que caracterizava a

marrabenta como um estilo de música e um estilo de dança particulares, singulares e originais aqui de Moçambique e; a outra questão era justamente a da identidade, que gerava a questão polêmica sobre a representatividade da marrabenta para Moçambique, como um todo. MARILIO WANE traz uma das principais pautas que envolve a marrabenta e faz isso a partir de uma pesquisa que envolveu a escuta de diferentes setores da sociedade.

DANITO (DANIEL VILANCULO), TERCENCIO e NBC GÁS BUTANO, três jovens amigos, que são músicos e estudiosos da música moçambicana, no Café do *Teatro Gil Vicente*, encontram-se para uma *jam*, mas engatam um papo sobre a marrabenta com Seu Vérciah, que está por atrás da câmera. Os jovens músicos analisam a marrabenta historicamente e avaliam a permanência do som entre os jovens de Moçambique.

5.5.3 ATO 03

SEU VÉRCIAH volta a se comunicar com a câmera e fala sobre como seu olhar mudou, após sua primeira incursão a Moçambique. Mostra o quanto foi importante este contato com os moçambicanos, com os narradores da marrabenta, para tentar alinhar o seu olhar ao olhar dos moçambicanos, seja para pensar a marrabenta, seja para pensar as questões raciais, que muitas vezes são projetadas dos cenários brasileiros para os países africanos, apagando as especificidades locais e limitando o alcance de nossa visão sobre esses territórios.

DILON DJINDJI aparece dançando.

ANIANO TAMELE toca um trecho de ZEBURANE.

ROBERTO CHITSONDZO toca outro trecho de FANY MPFUMO.

DANITO, NBS GÁS BUTANO e TERCENCIO cantam uma marrabenta.

Fim

5.6 ROTEIRO⁵⁹

ATO 01 - Maputo/Marracuene/Salvador

1 EXT.DIA - IMAGENS DE MAPUTO

Imagens de Maputo aparecem ao som da música *King ya Marrabenta* (Fanny Mpfumo).

2 EXT. DIA - CASA DE ANTÓNIO MARCOS - BAIRRO MAFALALA

Também ao som de *King ya Marrabenta* (Fanny Mpfumo), ANTÓNIO MARCOS (70 anos), na área externa de sua casa, no bairro da Mafalala, em Maputo, faz uma saudação ao povo brasileiro.

ANTÓNIO MARCOS

Saúdo a todo Estado Brasileiro! Eu sou António Marcos, músico moçambicano do estilo marrabenta.

3 EXT. DIA - CASA DE DILON DJINDJI - CIDADE DE MARRACUENE

DILON DJINDJI, da varanda de sua casa, na cidade de Marracuene, faz uma saudação à Moçambique.

DILON DJINDJI

Boa tarde, Moçambique! Dilon Djindji, fundador da marrabenta, em Moçambique, e grande compositor internacional

⁵⁹ O roteiro seguirá com a formatação utilizada nas produções cinematográficas (fonte, espaçamentos etc.).

4 INT. DIA - CASA DE VÉRCIO - SALVADOR

Em seu quarto, tendo ao fundo uma estante de livros, uma escrivaninha e máscaras moçambicanas na parede, VÉRCIO fala sobre sua experiência de viagem à Moçambique, para conhecer, de perto, a marrabenta. E apresenta como surge a ideia de fazer o documentário com essa experiência. Ele apresenta como vai percebendo a paisagem racial de Maputo e explica como foi que traçou a ideia de trabalhar com os *narradores da marrabenta*.

ATO 02 - Maputo/Marracuene

5 EXT. DIA - CASA DE DILON DJINDJI - MARRACUENE

Mais imagens externas da casa de Dilon Djindji, na cidade de Marracuene, surgem, ao som da música *Marracuene* (Dilon Djindji).

Na varanda de sua casa, DILON DJINDJI, 92 anos, explica o significado da palavra "marrabenta" e, com uma vaidade leonina, tenta convencer VÉRCIO de que é o criador da marrabenta.

EDSON UTHUI (em chagana)

Quando você nasceu?

DILON DJINDJI

Eu nasci em 14 de agosto de 1927. Saiu da barriga de minha mãe... (faz gesto tocando na barriga).

EDSON UTHUI (em chagana)

Onde você nasceu?

DILON DJINDJI

Aqui em Marracuene. Comecei a aprender a tocar a guitarra em 1945.

EDSON UTHUI (em chagana)

Quem te ensinou a tocar a guitarra?

DILON DJINDJI

Meu tio, o irmão de meu pai.

EDSON UTHUI (em chagana)

Como ele se chamava?

DILON DJINDJI

Antonio Chicó Melon Djindji. Na altura, quando aprendi a tocar a guitarra, eu estava a viver aqui (Marracuene)... Só a ver no outro sítio ali (aponta), só mudei o espaço, veio pra'qui... Aqui, eu entrei em 1971, quando o espaço ali estava ocupado pelo Hospital de Marracuene. Então, nos tirou ali e eu venho apanhar esse espaço aqui.

EDSON UTHUI

Quando é que começa a fazer marrabenta?

DILON DJINDJI

1945. Essa história é de 1945.

EDSON UTHUI

Como é que começa?

DILON DJINDJI

Eu participava nos casamentos. A minha irmã, que eu seguia ela, era cabeçal dos casamentos, então me levava com "ele" para ensaiar com as meninas lá. Então, o gato nunca pode brincar com o rato. Essa marrabenta não insulta ninguém. Eu brincava com as meninas. Na altura, as meninas moçambicanas faziam 17/18 anos sem saber fazer o sexo. Então eu apanhava essas meninas nos casamentos. Então desvirginava as meninas. Quando você quer casar na Matola, as meninas dos "companhador", pra você casar pergunta a você:

- Quem você vai convidar para vir nos brindar?
- Vou convidar fulano, fulano, fulano...
- Não! Nós não queremos eles, convida Marrabenta! Esse nome foi dada pelas meninas nos cortejos dos casamentos. E você pergunta:
- Quem é esse Marrabenta?
- Dilon Djindji de Marracuene.

Marrabenta está a dizer a desvirginação das meninas, mas muita gente está a difundir com muitas coisas. Não é isso! É desvirginação das meninas. São as meninas que me deu esse nome de Marrabenta...

6 EXT. DIA - CASA DE ANTÓNIO MARCOS

ANTÓNIO MARCOS, 72 anos, na área externa de sua casa, bairro da Mafalala, cidade de Maputo, apresenta uma narrativa menos pretensiosa que a de DILON DJINDJI. Ele conta sobre o início de sua trajetória na música.

ANTÓNIO MARCOS

Eu não sou fundador da marrabenta, mas eu exercito a marrabenta já conto com 50 anos hoje, de área profissional, mas eu comecei a tocar marrabenta desde a infância, aos 8 anos. Então, do início da minha marrabenta até hoje - não conto os anos anteriores, conto os anos de área profissional da marrabenta - eu fecho 50 anos. Iniciei a gravação de meu primeiro álbum em 1970.

No meu tempo, não era fácil trabalhar sobre a marrabenta, porque nem a própria família gostava de ver um filho a tocar a guitarra, porque receavam ver um moçambicano, um filho como trovador. Trovador pra nós é aquele que toca uma guitarra, vai e nunca mais volta. É o que eles pensavam que ele fossem... Então a minha família não aceitava aquilo. Toda vez que eu fazia uma guitarra de lata, a minha mãe partia aquilo e, por último, mais tarde, assim, tive a sorte de a minha mãe ver que os macacos já estavam comigo na machamba. É quando tive a sorte de a minha mãe deixar eu tocar a violinha de lata ao redor da machamba para afugentar os macacos que davam cabo da sementeira.

Após isso, em 1963, o meu avô, aliás o meu tio [em tradição africana chamamos de avô, quando se trata de um tio, irmão de uma mãe] trouxe uma viola da marca Galo, que ele comprou na estrada grande que se chama África do Sul. Veio me oferecer. E, no mesmo ano, saí para a grande cidade da Lourenço Marques, que é a atual Maputo. Continuou com a minha carreira musical, mas veio a trabalhar como empregado doméstico, sem esperar que eu haveria de ser um astro da música moçambicana, que hoje eu sou.

Então, continuei a exercer minha função, até que em 1970 gravei o meu álbum... que até hoje continuo a fazer esse trabalho... não sei quantos álbuns gravei... não posso mentir. Só vendo no arquivo morto e no arquivo atual.

7 EXT. DIA - CASA DE ANTÓNIO MARCOS - BAIRRO DA MAFALALA

Cenas do bairro da Mafalala aparecem ao som de ANTÓNIO MARCOS, *Malhanguene*.

ANTÓNIO MARCOS

Tenho tantos temas, tantas músicas. Eu sou astro. Já fui intitulado como um *Living in Legend* na esteira da África do Sul, cujos testemunhos, eu tenho aqui [aponta], no ano passado, 2019. Ganhei

troféus e troféus, mesmo aqui na minha terra natal, já ganhei *Ngomas Moçambique*, outros tipos de troféus que já ganhei. E, assim, mesmo em vosso país, no Brasil, já estive lá em São Paulo. Não na Brasília. Estive lá a tocar, mas no passado, conheci um pouco do Brasil, gostei, estive no coração do Brasil e saúdo a todos os brasileiros, em especial, o senhor que me descobriu aqui. Como se chama?

VÉRCIO

Vércio.

ANTÓNIO MARCOS

Falo a pessoa que me apanhou aqui. Como se chama?

VÉRCIO

Vércio.

ANTÓNIO MARCOS

E... Seu Vércio, talvez ainda seja um menino, muito obrigado. Talvez ainda tenha alguma pergunta que possa me fazer.

VÉRCIO

Quem foi a sua principal influência, dos nomes da marrabenta?

ANTÓNIO MARCOS

Sabe, eu, eu quando aprendi a marrabenta, eu não puxava nada daqui de dentro. Eu puxava coisas de África pra meter em minha marrabenta. Mas os mais criados que cá tive foram o Johane Tamele, que já era um crescido pra mim; Feliciano Gomes Mutambo, que era já pra mim, adulto. E quem me ensinou a dar os primeiros acordes foi Feliciano Valente Pendá. Era 1 ano a mais acima de mim. Eu só escutava os discos que vinham da África do Sul, que os moçambicanos iam gravar lá. Por aqui, não havia discográficas aqui. Gravavam lá e traziam

gramofones, que hoje chamam-se de gira-discos [não sei se vocês brasileiros ainda têm lá...], é aquilo que me influenciou. Tem muito mais, eu puxei do estado do Quênia, puxei da África do Sul, puxei um pouco também desse país, o... Zâmbia! Eu misturei uma coisa...estilo da África...

8 EXT.DIA - CASA DE DILON DJINDJI - MARRACUENE

EDSON UTHUI

Conheceu Funy Npfumo?

DILON DJINDJI

Quem convidou Funy Npfumo para vir aqui sou eu. Na África do Sul. Ele não queria voltar aqui pra Moçambique. Eu escrevi uma carta, meti a minha fotografia, ali, na Praça de Touro e entregou Ricardo Bastos, de Portugal:

- Vá a África do Sul convidar a Funy Npfumo vir cá pra brincar comigo, pra você ganhar muito dinheiro aqui no seu restaurante. Ele tinha um restaurante...Então, ele foi pra África do Sul, com aquela carta que eu escrevi, ele meteu minha fotografia ali dentro da carta. Depois de Funy Npfumo ter cantado aquela música (em changana):

"A Marracuene kuni king ya marrabenta mwine
 Não pode milunga
 Mwine não pode ilunga laku Fany
 Mwine não pode milunga"

Essa palavra "mwine não pode milunga": você não pode ser mais artista que Funy Npfumo. O melhor artista de Moçambique sou eu, Funy Npfumo. Estava lá na África do Sul. Preferiram usar os sul-africanos e moçambicanos que estavam lá na África do Sul. Não estava a falar daqueles estão cá. Dizia: vocês não podem ser mais melhor artista que eu. Funy, o lumi está a arder na África do Sul.

9 EXT. DIA - CASA DE ANTÓNIO MARCOS

EDSON UTHUI

Agora, há uma discussão de que a marrabenta...

ANTÓNIO MARCOS

Eu sei onde você quer chegar: essa discussão de que a marrabenta é sobre quem, mas quem... eu nasci...não sei quem fundou a marrabenta...

EDSON UTHUI

Não, não é essa aí...é sobre a língua... A marrabenta é mais cantada em ronga? É mais cantada em changana? Como é que funciona isso?

ANTÓNIO MARCOS

Eu não quero responder isso. Eu não quero choque entre tribos. Eu não quero tribalismo nem na música. O que se ouve é que quando se toca a marrabenta é tocada mais ao sul do país. É assim que se responde!

EDSON UTHUI

Teve contato com Fany MPfumo?

ANTÓNIO MARCOS

Ele conheceu a minha casa, quando vinha da África do Sul e viveu comigo muitos anos da sua vida. Não viveu em minha casa, trabalhávamos juntos. Quando veio pra cá pela primeira vez, veio para essa praça daqui [aponta], que chama Praça de Todos. Daqui, depois foi pra Sporting, atual Maxaquene. Isso, eu vivi...

EDSON UTHUI

Chegou a gravar alguma coisa com Fany Mpfumo?

ANTÓNIO MARCOS

Não, eu não gostava de misturar nada as coisas. Nem concluí as minhas gravações. Tenho muitos temas para gravar, não vou misturar as coisas. Também, o Fany Mpfumo não gostava de gravar com outras músicas. Tinha muita coisa pra fazer. O importante é que encontramos no palco, trabalhamos no palco, saímos do palco e vivemos. De outra mão encontrei outro conterrâneo, Xindiminguane e Mutxeca. Não há necessidade de eu gravar com ele, tenho muitos temas para gravar, eles têm muitos temas pra gravar. Morreremos quando não tivermos mais temas para gravar. Agora, vamos mostrar...

10 INT. DIA - MUSEU DA MAFALALA

Cenas do museu da Mafalala surgem ao som da música *Mafalala* (Najee). Do Museu da Mafalala, RUY LARANJEIRA expõe sobre a questão racial na cena da marrabenta.

RUI LARANJEIRA

O que eu tenho a dizer da marrabenta é baseado em minha obra sobre a marrabenta, lançada em 2014 e tem como título *A marrabenta: sua evolução e estilização, 1950-2002...* Humm... O que eu consegui apurar através da pesquisa realizada pra esta obra foi que a marrabenta foi produto do envolvimento de vários grupos raciais e, basicamente, a Mafalala foi local onde, em termos de localização, era de se considerar urbanizado, terá adquirido as qualidades que, mais tarde, ficou a ser conhecida. Então... hum... As associações, por outro lado, tiveram um papel muito importante nesta condução, nesta popularização da marrabenta e até a sua urbanização... eh... uma vez que, elas - temos duas principais associações, nesse caso, a Associação Africana e o Centro de Estudos ... eh... Centro Associativo dos Negros de Moçambique - e ambas associações estavam bem localizadas, tinham públicos bem identificados. No caso do Centro Associativo, os negros da província de Moçambique estavam localizados no Xipamanine e

era mais frequentado, essencialmente, por gente negra. Enquanto que a Associação Africana era frequentada por mestiços e alguns indivíduos de raça branca. Agora, o que que acontece? O que é que faz com que estas associações assumam a marrabenta como a sua bandeira? Humm... Com figuras, como José Craveirinha pra Associação Africana e Samuel Dabula pro Centro Associativo dos Negros, eram pessoas esclarecidas que fizeram de tudo para que os membros dessas associações passassem a consumir, a produzir música de cariz africana, de raiz africana... Então, apesar desse posicionamento da parte deles, este afirmar, este assimilar, esta apropriação deste gênero musical não foi muito inteligente, muito camuflado, porque o Estado Colonial não permitia que ritmos africanos, de cariz africano, fossem tocados pelos membros das associações, porque... porque consideravam que o processo de colonização português não permitia, uma vez que esse era baseado na assimilação. Então, o que era necessário que ... o que deveria ser feito nas associações era tocar ritmos e canções tradicionais portuguesas, como forma de exibir ao mundo e demonstrar que, de fato, os negros de Moçambique já estavam completamente dominados, a tal ponto que, mesmo a nível cultural, aquilo que era produzido era de cariz português, daí que houvesse as danças... que as danças folclóricas portuguesas eram... constituíam... faziam parte do repertório destas associações. Então... Para nós, aqui, ultrapassar esta barreira imposta pelo Estado Colonial, de forma inteligente, eles montaram um programa com uma estrutura... hum... relativa... hum... relativa aos espetáculos que foram fazendo, que não dessem a entender que esses ritmos africanos que eles estavam lá introduzindo era, por outro lado também, uma tentativa de afirmação e de... eh... e de cunho identitário.

11 EXT. DIA - CASA DE ANTÓNIO MARCOS - MAFALALA

ANTÓNIO MARCOS fala sobre sua experiência de tocar no período colonial moçambicano, sua fala revela o racismo e a segregação típica do período.

VÉRCIO

Onde António Marcos tocava, no período colonial?

ANTÓNIO MARCOS

Era difícil tocar nos cabarés, essas coisas de luxo... eu não entrava, porque cantava em "língua do cão"... era o que eles diziam: não pode cantar em "língua do cão" [uêúêúê]...era pra cães aquilo... Então, os assimilados tinha que escutar aquela língua deles, fado, essas coisas...então, eu não tinha acesso...mas acabei tendo acesso quando tínhamos a Rádio Clube de Moçambique, atual Radio Moçambique, onde havia divulgação de música moçambicana. Portanto, consegui furar ali na década de 1970 pra poder gravar ali. Se me perguntassem onde gravei, eu diria que minha primeira gravação foi na *Produções Golo* e a segunda gravação foi na *Produções 1001*, no mesmo ano de 1970...recordo umas músicas também...

EDSON UTHUI

Naquele tempo, há correntes que dizem que, de dia, os pretos viviam afastados, não podiam andar no centro da cidade, mas à noite, os brancos vinham pro bairro indígena, pra esses bairros, pra vim e ouvir a marrabenta... António Marcos esteve nesse período?

ANTÓNIO MARCOS

É assim: os pretos podiam circular na cidade de dia, mas à noite a cidade era para os brancos, é assim. De dia, o preto pudesse circular na cidade, ou ia trabalhar ou ia fazer limpeza... mas de noite o preto não tinha o direito de ir na cidade. Ia fazer o quê na cidade? Então, o branco é que saía da cidade, para apanhar os pretos e as pretas cá fora.

EDSON UTHUI

Onde, exatamente? Onde que eles iam mais?

ANTÓNIO MARCOS

Aqui, neste bairro da Mafalala.

EDSON UTHUI

Antonio Marcos tocava aqui na Mafalala nesse período?

ANTÓNIO MARCOS

Tocava e cantava aqui.

EDSON UTHUI

Então, a partir daí, tinha contato com os brancos

ANTÓNIO MARCOS

O branco, olha, ouve cá: o preto toca sua parte onde está aqui, mas não vai ao encontro de um branco que está ali. O branco vem e diz: "muito bem, pretinho", dá um escudo, muitas vezes não dá, né? Vinha cuspir e eu tinha que aceitar tudo.

EDSON UTHUI

Mas, então, nesse período, não era um período complicado, não se fazia a censura? Os brancos vinham e ouviam tudo?

ANTÓNIO MARCOS

Aqui, censura é quando se trata de gravação.

VÉRCIO

E quando ia tocar lá no centro?

ANTÓNIO MARCOS

Yá.

VÉRCIO

Tocando aqui era livre?

ANTÓNIO MARCOS

Aqui no mato, você toca no mato, eles estão ali dentro, se eles sentirem que você está a tocar o contrário, você desaparece ali. Se, onde eles forem, tem a pesca. Aquilo que eles apanharem, que dá para pescar, é aquilo que eles carregam.

12 INT. DIA - MUSEU DA MAFALALA

RUI LARANJEIRA evidencia a situação do mestiço na sociedade moçambicana, sob domínio colonial e como isso refletiu na cena da música local.

RUI LARANJEIRA

Quer dizer que os nativos de Moçambique procuravam, através da marrabenta, fazer... passar a ideia de - passavam antes, essa é a ideia que passavam como moçambicanos e que estavam a tocar ritmos moçambicanos e que esses mesmos ritmos eram tão... eh... valorosos quanto os ritmos europeus. Portanto, foi através desse processo que se deu aquilo a que eu chamei estilização. A estilização, nesse caso, foi o processo de pôr a marrabenta a ser tocada com instrumentos ocidentais - a guitarra elétrica, a bateria, o piano. Quer dizer, foi graças a esse movimento que teve as suas origens, o seu ponto mais alto, nas associações que fez com que a marrabenta passasse a ser tocada nesses instrumentos. Anteriormente, ela era tocada em zonas suburbanas, periurbanas - como o caso da Mafalala, o Xamanculo e Xipamanine - e era tocada ao som de palmas, né? Ao som de palmas e era dançada na areia... Então, ela dá o primeiro salto, quando ela sai desses ambientes suburbanos e passa para as associações, onde já temos um público um pouco mais evoluído... Apesar de ser uma população negra, era um público mais evoluído que já tinha passado pelo processo de

aculturação, que eram os ditos assimilados. Assimilados que estavam proibidos de... eh... falarem da sua... a partir da sua religião, falarem nas suas línguas... Em casa, tinham que comer de garfo e faca... Então, era o que se vivia nas associações... Quer dizer, o indivíduo, apesar de ser negro, era proibido de continuar a praticar a sua cultura. Então, eles tinham que consumir e praticar a cultura ocidental e a questão religiosa também... que eles tinham que deixar as suas religiões tradicionais e passarem a... tinham que ser católicos. Então, era todo esse processo que tinha sido montado pelo Estado Colonial Português e, assim, a marrabenta, ao mesmo tempo que ela é um produto híbrido, né? Um produto híbrido desse processo de aculturação||, ela engloba aquilo que é a cultura africana, tradicional, e a cultura europeia, porque ela... eh... devido aos seus praticantes, que são esses indivíduos assimilados e os mestiços que tinham... eh... muito da cultura ocidental, então vão buscar esse lado ocidental pôr na marrabenta, sendo o lado ocidental os instrumentos e a estrutura rítmica, que é baseada nos padrões ocidentais, mas por outro lado, a parte baseada em África, nos ritmos tradicionais africanos, como a magika, a zukuta, o fena... são esses ritmos que são também, devido a este processo de aculturação, são eles que, curados daquilo que poderia não soar bem a um público europeu, a um público mais sofisticado, então, é a este processo pelo qual passa a marrabenta e ela, então, aparece com essa nova roupagem, com essa nova sonoridade e estaria mais apetecível para o público europeu, nesse caso. Então, é a partir dessa transformação que ela sai do subúrbio...sai do... do caniço e passa para o cimento.

13 EXT.DIA - CASA DE DILON DJINDJI - MARRACUENE

EDSON UTHUI (em changana)

Na cena da marrabenta, além de Fany Mpfumo e Dilon Djindji, tinham outros artistas?

DILON DJINDJI

Armando Mangaia, Alberto Mbula, Francisco Marrecuane, Lisboa Matavele... tinha muitos artistas... Não era eu sozinho a tocar a guitarra...

EDSON UTHUI (em changana)

Você tocou com muitos artistas?

DILON DJINDJI

Eu trabalhei com muitos artistas... Djambo 70, João Domingos...aqui na cidade de Lourenço Marques, mas, no cinema, quando os portugueses assistirem o cinema...depois disso, a gente entrava a cantar, mas muitos portugueses gostavam das músicas de Dilon Djindji de Marracuene.

14 INT. NOITE - CAFÉ TEATRO GIL VICENTE - MAPUTO

TERENCIO TOVELA, músico moçambicano fala sobre a marrabenta, a Mafalala e a população mestiça, no período colonial, a partir da pesquisa que realizou na sua graduação em Música, na Universidade Eduardo Mondlane.

TERENCIO TOVELA

Agora, a marrabenta teve um papel muito importante, do ponto de vista social. Ela permitiu que a Mafalala, nos tempos dos negros, em que muitos deles não viviam aqui na cidade... Aqui, só vinham pra trabalhar... quando trabalhavam nos CFM's, nos caminhos de ferro... à noite viam que eram empregados... A função deles era exatamente esta. E a música, o que era que acontecia? Quando eles começaram a tocar esta música das zonas rurais, que na periferia também existiam portugueses... Naquela zona da Mafalala, existiam alguns portugueses, porque esses portugueses também estavam subdivididos como portugueses de primeira, de segunda... Talvez os de primeira estariam nessa zona aqui onde nós

estamos, né? E os de segunda e de terceira estavam exatamente naquelas zonas periféricas. Sem querer ser ofensivo... é por isso que naquelas zonas está cheio de mulatos, naquela zona da Mafalala... porque nesse contexto, eles começaram a se acostumar com as negras... Esse contexto é um outro à fundo, da miscigenação... hahaha... os portugueses de terceira - não sei - começaram a se juntar com os negros e produziram os mulatos, sem nenhuma ofensa... Eh... O que acontece? É que esses brancos ditos de terceira tinham seus amigos aqui. Alguns amigos eram os tais brancos de primeira... e começam a informar a eles: "eh, pá, há uma boa música na zona rural, há uma boa música". E o que é que acontece? Há uma imigração do solo urbano pra's zonas rurais e eles chegam lá e começam a ver uma coisa diferente, mulheres a dançar... E há quem diz que o termo "marrabenta", ele surge, exatamente, nesse ambiente em que eles vão ver a questão d'elas estarem "arrebenta! arrebenta!", quer dizer força, elas dançavam com vigor. E existe aquela questão da língua tsonga, que usa sempre o prefixo "ma" vale "marrabenta". Pra eles, estavam a dizer que aquilo é "marrabenta", quando, na verdade, os portugueses estavam a dizer "arrebenta"... E esta questão que estou a falar permitiu que os negros, em particular os mestiços - se fomos a ver, vamos ver que os primeiros "bragas" que têm acesso à cidade são os mestiços... são os mestiços... Por quê? Porque também eles já tinha alguma aproximação, alguns amigos... alguns eram assimilados... é importante falar isso. Eles tinham alguns amigos e começam a usar isso, começam a penetrar na cidade. E, de forma especulativa, alguns bares começam a ganhar fama, mas existem outras bandas que tocam. Isso, é claro que não é um ponto imaginário, acredito que outros sítios começam a ver que é possível trazer uma música diferente e ter pessoas e isto faz com que deixe de haver certo monopólio e várias bandas, como Orquestra Djambo, Harmonia, João Domingos... eh... comecem a penetrar neste campo da cidade. E a marrabenta foi crescendo e os portugueses foram vendo aí um elemento importante para fomentar a sua colonização, que era o quê? "Nós vamos levar esta música" ... Às vezes, esta é a minha visão também por que que a marrabenta ganhou a dimensão que ganhou.

15 INT.DIA - MUSEU DA MAFALALA

Cenas do bairro da Mafalala. Imagens da *tour*, guiada por IVAN LARANJEIRA, diretor do *Museu da Mafalala*, que, na sala do museu que é dedicada à memória da marrabenta, fala da importância do bairro para a efervescência cultural de Maputo, então Lourenço Marques, no período colonial.

IVAN LARANJEIRA

Bom...Eu acho que, mais do que qualquer coisa, é contextualizar a Mafalala... acho que é um espaço que concentra muito da história recente de Moçambique, do último século, e que está diretamente ligado ao desenvolvimento econômico, social e cultural da cidade de Maputo e do país, de uma maneira geral. E... isso tem muito ... tem muito a ver com a forma como a cidade de Maputo foi desenvolvida. Um espaço que tem dois espaços, com dois mundos: um mundo mais colonial, europeu e um mundo africano e negro, né? E... E esta perspectiva foi desenvolvendo-se, ao ponto de contribuir pra vários movimentos, acima de tudo, o movimento de cidadania e de consciencialização política, que faz toda uma geração de nacionalistas e de artistas com um pano africano muito grande em seu trabalho, a nível da literatura, a nível da música, também, penso que foram os dois pilares fundamentais nesse processo de autoafirmação de identidade, de criação de uma certa utopia à volta daquilo que seria o processo de independência e a criação do moçambicano livre e independente. Então, dentro desse contexto, a gente tem a Mafalala, que é o espaço... que é [fazendo aspás com as mãos] "um não-lugar", na medida em que o discurso entre o europeu e o africano foi sempre um discurso que, talvez, se possa traduzir na ideia do rural e do urbano. E o espaço da Mafalala não é nem rural, mas também não é urbano. Então, é um não-lugar, um espaço híbrido, que bebe dos dois lados e em função disso, vai criando uma identidade própria, vai criando uma maneira de ser e de estar, que não é nem uma coisa e nem outra. É uma coisa própria e uma identidade particular de quem está na Mafalala. Acho que, em larga medida, a música marrabenta é um pouco esse processo... é a forma

como o africano que vem, que vive no bairro da Mafalala, que tem a sua raiz num ritmo tradicional africano, que ouve uma magika, que ouve uma galanga e tantos outros ritmos de base tradicional, mas que, estando nesse espaço, também, está em contato com outras dinâmicas... E essas dinâmicas são ritmos como o jazz, como o blues, o samba, a salsa, a rumba... E isso influencia grandemente este pessoal que tanto gosta de uma coisa, como também d'outra e querem que aquilo que é seu ritmo de raiz também evolua e se transmute, pra tocar e soar como um jazz ou um samba, por exemplo. E, nesse processo, cria-se ritmos diferentes, cria-se uma marrabenta, cria-se uma coisa que não era nem isto e nem aquilo, então, acho que o gênio criativo associado a este dilema da identidade do espaço suburbano é fundamental para pensar também a ideia d'uma música urbana, a ideia d'uma arte urbana no instituto e a Mafalala joga um papel importante nisso, na medida em que é este espaço que está aqui a fazer essa ligação entre todo este lado rural e todo este lado urbano. Acho que a geografia da Mafalala e a localização estratégica que o bairro tem até hoje, que comunica com os dois mundos, né - com o subúrbio e com a cidade de cimento -, faz com que ele tenha sido sempre um lugar apetecível até para os movimentos artísticos, porque criou-se aqui núcleos ou casas, ou lugar, onde, com muita frequência, esse processo da música ou da marrabenta foi evoluído, a exemplo da Associação dos Comorianos, o Gato Preto... Eh... e tantos outros espaços que sempre foram lugares de convivência... Inclusive, o próprio nome da Mafalala, que segundo relatos, vêm de uma dança tradicional que era praticada aqui, por pessoas provenientes da Nampula. Então, tudo isso faz com que a Mafalala fosse - e é até hoje - um lugar que concentra esta diversidade, concentra este sentido de criação, de liberdade de expressão e expressão que é feita a partir da arte. Então, eu acho que o bairro, neste sentido, e a Mafalala, de uma maneira muito específica, contribuiu também para isso. E os processos migratórios, das pessoas que vêm de várias partes, que vêm das províncias do norte de Moçambique, que vêm também das províncias aqui do Sul e vão com intenção de migrar pra África do Sul, pra Johanesburgo, pra trabalhar nas minas... esse movimento contribuiu também para que a Mafalala fosse criando um caldeirão aqui de

culturas que resulta em todas essas manifestações.

16 EXT. DIA - ASSOCIAÇÃO DOS MÚSICOS MOÇAMBICANOS

Imagens externas da *Associação dos Músicos*, no centro da cidade de Maputo. Lá, VÉRCIO encontra WAZIMBO (70), que fala sobre a paisagem sonora de Lourenço Marques no período colonial.

WAZIMBO

Alô! Meu nome é Humberto Carlos Benfica, meu nome oficial, mas sou mais conhecido pelo meu pseudônimo Wazimbo, nas artes musicais. Eu sou um indivíduo moçambicano, nascido no bairro da Mafalala, aqui mesmo, à volta da cidade, na periferia da cidade. Nasci no ano de 1948, a 11/11, então, desde a altura em que me tornei cidadão, nos primórdios da minha nascença, fui sempre um indivíduo envolvido com a cultura. Isto, por uma razão bastante simples: na minha casa, os meus progenitores, eram pessoas afins.

Muito bem... A marrabenta, na mesma altura em que eu era envolvido a cantar *Bossa Nova*, a cantar *Rumba*, a cantar *Rock in Roll*, etc, etc, tudo isso que já enumerei, também ouvia a música africana, ok? Música congoleza, música sul-africana, até música aqui da minha terra. Os primeiros artistas que eu e meus colegas ouvíamos da música moçambicana era, sem dúvida alguma, o célebre Fany Mpfumo, grande trovador da música moçambicana junto com Billie Kuka, Alexandre Langa, Francisco Marrecuane e outros tantos que, na altura, gravavam suas canções através da África do Sul, porque eram pessoas emigradas pra África do Sul, onde havia mais condições. Aqui, tínhamos o problema da segregação racial, embora, na África do Sul também fosse talvez até pior que aqui, mas esse espaço cultural estava aberto, para... pra que... quem... que todo mundo pudesse desenvolver suas capacidades. Então gravavam e, através da Rádio Nacional, aqui, que era a *Rádio Clube* de Lourenço Marques, então veiculavam esse

gênero musical e daí passamos a conhecer esses artistas moçambicanos, que estavam por aí e me influenciaram bastante.

Agora, até os dias de hoje, a história da marrabenta, que tanto se fala, que tanto se procura entender, a sua origem, quando se começa, etc, etc...é...aqui onde estamos, estamos a falar da capital do país, onde todo indivíduo, quando quer atingir o estrelato, procura chegar. Pelo que eu convivi e pude acompanhar, antes da marrabenta, existia um ritmo que é quase semelhante (ok?), mas tinha a denominação de *ma-gi-ka*.

VÉRCIO

Que tá na base da marrabenta?

WAZIMBO

Que tá na base da marrabenta. Magika, não confunda com mágica

VÉRCIO

É com jota, né?

WAZIMBO

Ma-gi-ka... Termina com kapa a...

VÉRCIO

É com gê mesmo...

WAZIMBO

Exatamente, com gê... Ma-gi-ka (soletrando)... Então... mas este ritmo surge na região de Gaza, surge na região de Gaza, onde, nomeadamente, os mineiros que deixavam o país pr'as empresas mineiras de ouro da África do Sul, pra trabalhar, pra ganhar o seu sustento... Estes mineiros é que desenvolveram este gênero musical,

principalmente, nas rádios sul-africanas, nas gravadoras sul-africanas e, daí, espalhada pro mundo... Estou falando da década de... finais da década de 1930... finais da década de 1930... ok?

VÉRCIO

Aí, nessa primeira leva aí, é que se encontra Fany Mpfumo, a produção de Fany Mpfumo? Ou ainda não?

WAZIMBO

O Fany Mpfumo também emigra nessa mesma altura, década de 1930, finais da década de 1930, pra África do Sul e se torna um astro da música, na África do Sul, gravando junto de outros colegas, de outros companheiros que ele conheceu lá, como Francisco Marrecuane e etc, etc. E...E...Então temos acesso a essas músicas todas através da *Rádio Nacional* aqui. Eu quero me lembrar que, na altura, eu, ainda gaiato, acompanhava a *pari pasu*, portanto, a apresentação discográfica destes artistas que tocavam magika, exceto Fany Mpfumo. Fany Mpfumo é da região de Maputo, Província de Maputo, então é totalmente diferente da província de Gaza. Então a Magika vem de Gaza. Uma vez a magika tocada na cidade, grande capital do país - julgo eu, esta minha opinião, daquilo que eu pude viver, pode ser que n'algum momento eu esteja errado, mas aquilo a que eu pude acompanhar e que estou a dizer -, a magika, a dado momento, perde o terreno pra música estilizada.

VÉRCIO

O que seria música estilizada?

WAZIMBO

Música estilizada é aquela música tradicional, que é tocada nas zonas rurais e, de repente, a mesma música é interpretada por uma banda da cidade, já com instrumentos convencionais - com pianos, com bateria, com saxofone, etc, etc.

VÉRCIO

Era uma prática, já, naquela época?

WAZIMBO

Era uma prática naquela época. Então, a música começa a perder alguns conteúdos da sua originalidade, para se adaptar a outra realidade. Passa a ser música urbana. Ok? Tá entendendo? Não sei se me faço entender... Passa a ser música urbana. Música essa, que já é veiculada em grandes hotéis. Música essa que já é veiculada em grandes festas de casamento e etc, etc... nos cabarés e por aí fora, ok? Consta n'alguma passagem que um determinado grupo musical tivesse que abrilhantar um baile, em que estaria um sujeito vindo da África do Sul, mas moçambicano, que havia chegado à sua terra natal e fora assistir, portanto... eh... fora passar a noite... no Bailarico... em que um dado momento, um dos guitarristas que, na altura, era um exímio guitarrista, que era muito aplaudido, era muito conhecido, etc, etc, na sua exibição, teria quebrado uma corda de sua guitarra. Então, esse mesmo indivíduo, dia seguinte, quando aparece, faz um pedido ao guitarrista: "toca aquela música que arreventas o fio da guitarra! toca aquela música que arreventas o fio da guitarra!" Etc, etc. Então, perante os populares, passou a se chamar aquela música "rebenta", "marrabenta", "marrabenta"... E, como sabes, a força da boca do povo é uma coisa - podemos dizer assim - uma coisa ... eh... extremamente... eh... eh... como se fosse uma coisa volátil, que se espalha com tanta rapidez e facilidade... Então, as pessoas começaram "arrebenta! arrebenta", "marrabenta! marrabenta".

VÉRCIO

Era Alexandre Langa?

WAZIMBO

Não, não era Alexandre Langa... era alguém muito antes de Alexandre Langa. Era alguém que chamava-se Daíco.

VÉRCIO

Ah... Já vi o nome dele na literatura...

WAZIMBO

Já ouviu falar? Daíco...era um exímio guitarrista. Então... eh... Aqui no bairro da Mafalala. Então, a partir daí, começou-se a falar da marrabenta: "marrabenta, marrabenta", como se referissem àquela música que era magika (ok?), vindo das zonas rurais, vindo da província, vindo lá do interior e quando chega aqui, já não é magika, já é marrabenta, porque já tocada com todos os ingredientes, digamos assim. Então, é assim como surge a história da marrabenta, a música que nós outros estamos ainda hoje a interpretar ou a criar etc, etc.

17 EXT. DIA - ASSOCIAÇÃO DOS MÚSICOS MOÇAMBICANOS

Na *Associação dos Músicos*, ANIANO TAMELE toca um trecho de ZEBURANE. ANIANO é filho do lendário ZEBURANE (Eusébio Johane Tamele), contemporâneo de FANY MPFUMO -, ele fala da marrabenta como um movimento de estilização da magika e defende a necessidade de promoção da marrabenta a símbolo nacional.

ANIANO TAMELE

Bom... eh... Eu sou...Eu sou músico desde 1976. Sou músico porque nasço numa família de músicos, o meu pai - Eusébio Johane Tamele, um dos primeiros, que foi um dos pioneiros do movimento musical moçambicano - eh... ele introduz a mim e aos meus irmãos nas artes de tocar e cantar, na arte de compor e interpretar. Eh... ao longo de minha infância, desde 1976, vivi muito ligado a ouvir muita música em casa... Ouvia muita música moçambicana em casa através da rádio - não é? -, que a Rádio de Moçambique transmitia naquela altura, que era única estação emissora... não havia ainda televisão, ainda não havia outras rádios comerciais, como agora temos. E, nesse percurso, tinha que ouvir... eh... eh... a nossa

rádio... a nossa rádio, que toca muitos ritmos moçambicanos, mas com alguma incidência pra marrabenta...

Por que a marrabenta? A marrabenta porque é um ritmo que se desenvolve muito na zona sul do país, sobretudo... eh... na capital do país, que é onde se houve mais facilidade na criação de banda, houve sempre maior facilidade de você se juntar, unindo possibilidades de comprar instrumento ou ir buscar na África do Sul. E é nesse processo que a marrabenta começa a enraizar-se, mas eu fico procurando perceber: a marrabenta é quê? É um ritmo? Marrabenta é um estilo de dança? E fui observando que o nome marrabenta surge... eh... inserido no ritmo que se tocava... Há muitas interpretações, ma-ma-mas uma delas, até muito usada em algumas canções da época, Marrecuane dizia "arrebenta, fio!", Marrecuane... mas "arrebenta, fio" é se tocar até arrebentar a corda... é que começa a dar origem a esse "arrebentar". Mas também surge, depois de... começa a evoluir pra uma fase que é preciso dançar até arrebentar, dançar até cair. Esse dançar até cair é que também vai dando origem à marrabenta. Normalmente, esses nomes nunca encontrou uma explicação científica, até pelo fato de que, na época, ninguém se preocupou em escrever isso. Então são fontes que nós vamos ouvindo, fontes orais e da vivência própria, que vamos encontrando e que nos levam a entender que a marrabenta terá sido isso.

Ora, em algum momento, eu fui percebendo que a marrabenta era mais no ritmo de Maputo, Lourenço Marques pra época... pra época da independência. Maputo é depois da independência. Era mais um ritmo de Maputo do que de outras províncias, porque, em Gaza, por exemplo, Eusébio Johane Tamele - que é meu pai -, o Francisco Marrecuane - que foi o segundo artista moçambicano a gravar disco -, o Feliciano Ngome - que foi o primeiro artista moçambicano a gravar disco, na década de 1940 - não usaram muito o termo "marrabenta", usaram mais "magika". E magika, se for a reparar, é um ritmo de dança muito - em chokwè, chamado "mankwai" -, esse ritmo, quando o introduzimos em casa e nos apercebemos de que estamos esperando a magika, uma forma de dançar que não tem absolutamente nada a ver com a marrabenta. O que tem a ver... o que deve acontecer, em minha

opinião, é que Moçambique precisa de ter uma identidade como, de certa forma, o Brasil, aparece o samba, apesar de haver outros ritmos. Quando falamos da Jamaica, que há muitos ritmos, mas fala-se muito do reggae. Então Moçambique está a procurar um ritmo... eh... de identidade e, por causa da... de muita similitude entre a magika e a marrabenta e a marrabenta é a que mais se popularizou a partir de Maputo - ela foi pro exterior a partir de Maputo - e esse nome terminou por ser utilizado até denominar os festivais de música desses estilos que existem aqui.

Mas, dos ritmos que tocou, por exemplo, Feliciano Ngome, que foi o primeiro músico moçambicano a gravar na África do Sul e Francisco Marrecuane, que tem a canção Moda Xicavalo, onde ele fala e Fany Mpfumo toca bandolim, foi a segunda gravação... e o meu pai foi o terceiro... não se identificava necessariamente com a marrabenta... mas nem haver esse conflito de se existe a marrabenta ou magika... Eram ritmos tocados, na altura, no interesse de divertir as pessoas. Paralelamente a isso, começou a surgir outras expressões, que se confundem muito com a marrabenta e parecem ritmos. Por exemplo, eu falei da marrabenta como um ritmo, eu falei da magika como um ritmo, mas depois vem zukuta, que é só quando dançar, dizer "Zukuta! Zukuta!". Esse "zukuta!" é como diz "mexe-te!". Aí, tem gente que "eh, a dançar zukuta" é como a dizer "aquele ali mexe quando dança" e zukuta começou também a se confundir com ritmo moçambicano, mas quando era uma manifestação própria de dança.

Assim como moda xicavalo, vez em quando, moda xicavalo quer dizer, tipo, o estilo do cavalo, do cavaleiro do cavalo. O cavalo tem aquele estilo [faz gestual]. Então, tanto o cavalo sozinho faz aquilo, como também quando tem um cavaleiro, tem aqueles passos que o cavalo faz. Então, na pista de dança, tinha pessoas que, ao dançar, saltitavam e diziam "moda xicavalo!", está a dançar a moda xicavalo. Então, zukuta, moda xicavalo não são necessariamente ritmos, mas são formas que eram usadas no meio da dança magika ou marrabenta, que quase que se confundiam como ritmo. E há outras pessoas que vou lembrando o nome ao longo da conversa. Então, o que eu falo pra você é que surgiram bandas naquela altura.

Surgiram as principais bandas de marrabenta da época. Eram bandas daqui, de Maputo: O Djambo70, o agrupamento João Domingos - não é? -, o agrupamento Harmonia. São grupos que surgiram por aí na década de 50/60 pra cá e que se dedicavam tipicamente à marrabenta. Quando saísse da marrabenta tocavam kwela, da África do Sul, ou imitavam as músicas brasileiras do Roberto Carlos, né, que estavam na moda: Roberto Carlos, Lindomar Castilho, Agnaldo Timóteo, Paulo Sérgio... por aí afora. Os músicos que estavam em voga naquela altura e também a música americana que entrava um pouco de os *Tradine*, *Brasseless*, que eram imitantes dessas bandas que faziam baile, que chamava de bailes, naquela época. Portanto, eh... essas foram as principais bandas que surgiram naquela época.

18 EXT. DIA - ASSOCIAÇÃO DOS MÚSICOS - MAPUTO

WAZIMBO fala sobre da marrabenta enquanto moçambicanização da música ligeira tocada em Lourenço Marques no período colonial.

WAZIMBO

Entretanto, eu, na minha música, fui crescendo, passando por esses obstáculos todos que eu enumerei, fui crescendo, fui me moldando de acordo o sistema, as mudanças - ok? -, mudanças revolucionárias, né...na altura, lembro ainda, em 1974, ainda no governo de transição, todo mundo queria ser músico, todo mundo queria ser poeta, todo mundo queria escrever e tudo que era escrito, tudo que era feito naquela altura, era tudo uma crítica, uma crítica ao sistema, na altura... Então foram passando, fomos passando esses obstáculos todos, até que... é... Em 1972, na abertura, eu me torno... eu, já, já com certo nome na praça, sou convidado pra assinar um contrato com uma...com uma... com um clube noturno em Angola, na ilha de Angola...de Luanda. Então fui pr'ali com minha banda e, modéstia à parte, fizemos muito sucesso, porque também

estávamos a levar um estilo de música totalmente diferente que os angolanos estavam habituados.

VÉRCIO

E era um ritmo específico daqui?

WAZIMBO

Não, não. Naquela altura, ainda tocávamos um pouco de tudo, ok? Eu lembro-me de uma abordagem do empresário do coisa... porque o que é que aconteceu nos primeiros, na primeira semana? O que aconteceu na primeira semana é que os moçambi... os angolanos, na altura, já - eu estou a falar de 1972 - os angolanos, o que eu pude ver e confirmar, é que, naquela altura, eles já se tinham afirmado como angolanos, como nacionalistas... e defendiam a sua cultura. Tanto assim que, tudo o que eles veiculavam - em festas de família ou festas populares, em grandes festividades -, era com base na música nacional. Enquanto que eu, na qualidade de moçambicano, naquela época, ainda não tinha esta afirmação, porque a segregação era muito forte. A Polícia Internacional de Defesa do Estado, que se chamava PIDE, ok? apertava você e vigiavam o conteúdo das canções que nós, nós fazíamos. Porque, naquela época, era uma época em que se fazia canções de crítica... de crítica ao sistema governativo naquela altura... Então, não eram só portugueses que estavam nessa corporação, não é? Também tinha lá moçambicanos. Os moçambicanos, maior parte deles, estavam lá pra produzir seu "ganha-pão", não porque estivessem contra os ideais da revolução, entendeu? Mas, então, nós tocávamos um pouco de tudo naquele *net clap*. Tocávamos desde música americana, música brasileira, música cubana e etc. etc. Então, o que é que a primeira coisa que reparamos, foi que, quando nós tocássemos, as pessoas ficavam quietinhas, sentadinhas, a tomar o seu copo e não se fazia uma pista de dança. Estávamos a trabalhar, em simultâneo, com uma banda angolana. Quando nós cedêssemos o palco, pra um intervalo, entravam os angolanos, quando entrassem os angolanos - ê pá! - enchiam as pistas. Então, pra nós, à primeira vista... eh... a interpretação que nós demos foi "bom, esses são da casa...".

O produtor angolano, durante o nosso intervalo, veio ao camarim, veio ao camarim e fez-nos essa pergunta:

- Vocês não tocam música de vossa terra, música moçambicana, não tocam?

- Oh, pá, isso é o nosso forte! Claro que tocamos, sim, senhor!

- É, pá, experimenta, porque tu tens reparado que quando vocês sobem ao palco, embaixo são poucos os casais que se fazem pista?

- Também já reparamos nisso, mas estávamos a pensar que os outros tinham mais audiência, porque são da casa, etc, etc...

- Não. Experimenta tocar música de vossa terra, música de Moçambique.

No dia seguinte, preparamo-nos nesse sentindo e, à noitinha, quando chegamos ali, 50% da música que nós tocávamos, que passamos a tocar era música moçambi... desses, desses músicos que enumerei no início, de Fany Mpfumo etc. e etc., eis que a pista, que aquilo deu resultado. A pista começou a ganhar corpo e, pá, todo mundo ia lá dançar. Então, no intervalo, o homem disse:

- Já viram como pegou? Eu não vos disse?

Pronto, a partir daquele dia, pá, a malta começou a ensaiar mais músicas moçambicanas, mais músicas moçambicanas e, ao mesmo tempo, começamos a ganhar a noção da nossa moçambicanidade. Começamos a ganhar a noção que nós somos moçambicanos. Daí, pá, "é por este caminho que nós temos que ir". Então, a partir daí, terminou o contrato, eu voltei pra Moçambique, já eram músicas mesmo, eram aquelas músicas todas que nós conhecíamos e aquelas que nós íamos escrevendo, porque também componho. Então, desde dessa altura até os dias de hoje, ganhei é... o meu nome ganhou uma dimensão, que não é só Moçambique, é Europa, é Brasil... eu já estive no Brasil, no programa da... e pá... *Esquenta!*

19 INT. NOITE - CASA DE ROBERTO CHITSONDZO

ROBERTO CHITSONDZO é deputado estadual de Maputo, professor e cantor da banda Kakana. Ele toca a música *Teresa* e, na sequência, faz uma análise sobre o movimento da marrabenta.

ROBERTO

Esse tema [Teresa], eu acho que é um tema popular já... já ouvi de vários autores... mas tem a ver com aquela magika e aquela marrabenta que vinha lá dos tempos idos. O que eu posso dizer em relação ao tema que nos é proposto é que a marrabenta é a evolução daquilo que é a música dos tempos idos, dos trovadores, por assim dizer, da música moçambicana, os primeiros a gravar fora do nosso país...hum...pessoas que foram gravar lá pra África do Sul, viviam lá como mineiros, gravaram... eh... Mutano, Francisco Marrecuane, Eusébio Johane Tamele, entre outros autores, gravaram músicas que eram provenientes daquilo que era a magika do nosso país. A magika que era típico, um estilo folclórico, por assim dizer, mas eu gostaria de usar é o termo "popular"... a música popular, na qual, no final do dia, em torno das suas conversas, em torno das suas festas... nós temos aqui...eh... temos alguma época da "fendimba", temos a época do canhum, temos a época dos zincadzus (do caju), portanto do fruto que se fazem esses sumos e as pessoas consomem e fazem suas festas em torno dessas épocas, aliás, ao longo dessas épocas e surgem e surgem várias músicas, que fizeram e fazem o cancionero do nosso país. Por exemplo, temos [canta e toca canção em changana]. Eu não estou muito certo nisso, mas a verdade é que havia temas que têm a ver com esses períodos do canhum, do caju e as pessoas encontravam-se em torno disso. Isso não era chamado marrabenta, na altura... a marrabenta foi evoluindo e a marrabenta foi uma forma útil das pessoas, dos músicos da altura, passarem a barreira das zonas onde viviam (das zonas periféricas da cidade) e passarem para a zona de cimento. Eh...existiam, digamos, nos anos 1950, o Centro Associativo dos Negros, existia a Associação Africana, entre outras associações, que essas associações promoviam bailes, verbenas, tardes dançantes e muitas outras atividades culturais. Entretanto, as pessoas utilizavam esses momentos, também, pra fazerem as suas criações. Creio que... porque não sou dessa época... creio que, nessa época, esta música que é tocada na... proveniente das nossas, dos nossos ritmos tradicionais é elevada para um outro nível, portanto, apareceram conjuntos como o Djambo, mas que também o Djambo teve as suas evoluções... eh... apareceu o Conjunto João

Domingos, entre outros artistas, o Fany Mpfumo, apareceu o Dilon Djindji, apareceu, digamos...eh... músicos Well Wight, o William...eh...que eram músicos que... o Gabriel Chiau... aparecem nessas alturas e promovem ritmos, tais como esse que hoje estamos aqui a discutir como sendo a marrabenta. A marrabenta que, ao meu ver, deve ter a sua evolução, está a sofrer a sua evolução... não se tocava, naturalmente, como hoje os meninos estão a tocar... não se tocava como eu, por ventura, esteja a tocar... eles foram evoluindo.

20 EXT. DIA - ASSOCIAÇÃO DOS MÚSICOS - MAPUTO

ANIANO TAMELE analisa o movimento da marrabenta como tradição em atualização desde o período da independência.

ANIANO TAMELE

Mas depois vem o período da indepen... depois da independência. Ao todo, a independência fez cessar um pouco este movimento de grandes bailes da marrabenta na cidade de Maputo, porque o ambiente revolucionário, independente da temática ou de ritmos, havia uma incidência para se tocar música tradicional e cantar temas de exaltação à liberdade, à independência... cantar os nossos heróis, cantar as datas históricas do país. Isso, em algum momento, até trouxe alguns temas da marrabenta, mas que tinham alguns ritmos da marrabenta de jovens, de gente jovem, mas que tinham uma temática muito centrada no ambiente revolucionário. E pronto!

Eh... A Rádio Moçambique, amigo, foi um dos grandes responsáveis por recolher muitas das coisas que se gravavam aqui. Então, surgiu a nova vaga dos jovens que, no início, faziam confusão de ritmos, da marrabenta e outros ritmos. Até chegarmos nessa fase, mais de uns anos 2000 pra cá... 2000 pra cá, falando do ritmo...em marrabenta... há um movimento que surge, chamado *pandza*... *pandza*... o *pandza* tende a ser chamado

ritmo, mas eu que tô a complicar, acaso, tenho lhes falado de se tocar o pandza e a se dançar normalmente a marrabenta e a nova vaga agora de jovens que tocam o que chama de marrabenta... eh... os jovens estão na moda agora que tocam em tudo... em festas de casamento... estão, praticamente, a recriar as canções magika, que foram, tocadas naquela época e também chamam marrabenta. Portanto, eu analiso que a marrabenta seja aquela palavra de consenso e que tentamos um consenso...consenso rítmico. É aquela palavra de consenso, que Moçambique procura encontrar para a melhor divulgação da imagem cultural da música ligeira fora do país, porque o país não se pode lançar muito facilmente, dispersando muito, porque já tem a magika, tem a marrabenta, tem a zukuta, tem o não sei o quê mais... A marrabenta é debate que nós temos: uns não concordam; outros acham que devemos nos centrar neste ritmo, como ritmo mais tocado em Moçambique, o ritmo mais importante, o ritmo mais eh... mais eh... o ritmo que deve ser lançado com mais conteúdo lá fora é a marrabenta...é essa...

21 EXT. DIA - ASSOCIAÇÃO DOS MÚSICOS MOÇAMBICANOS

RUFUS MACULUVE, jovem músico e professor de música na Matola, comenta sobre as produções dos artistas da atualidade que dizem tocar o *pandza*, uma mistura da marrabenta com *rap*, música eletrônica e com o *ragga Murphy*, de outros ritmos mais executados pela juventude.

RUFUS MACULUVE

Bom, falar da marrabenta... eh... há muita coisa que pode ser dita, mas eu acho que a importância da marrabenta pra Moçambique é o fato de ter sido, provavelmente, o estilo musical... não digo estilo musical, diria manifestação artística, porque ela tem vários elementos, tem a música, tem a dança, inclusive, tem alguma indumentária. Portanto, a marrabenta, como uma expressão artística, que "desenvolveu-se"... anh... na zona periférica... eh... nas zonas periféricas, principalmente, em volta da cidade de Maputo e Matola, de alguma maneira, e que acaba tendo a

sua importância por ser uma manifestação que é a transferência, portanto, da estética artística - neste caso, artística e musical, também - dos instrumentos tradicionais moçambicanos para os instrumentos, assim ditos, ocidentais. E ela acaba sendo importante porque foi das primeiras manifestações artísticas que saiu pro mundo e, portanto, acaba sendo uma bandeira, né? eh... do... do país, apesar de ela representar, principalmente, a região sul, a zona sul de Moçambique, mas em termos de impacto para o mundo, em termos de impacto, em termos de ser conhecida além fronteiras, ela acaba representando Moçambique. Aliás, existe uma máxima que Moçambique é também conhecido como o país da marrabenta... É uma forma, eu acho que foi uma forma de resistência, apesar de ela, em si, não ser um tipo de expressão artística militante, *forse per si*, mas eu acho que valeu a pena porque acabou sendo uma voz das periferias. Das leituras que tenho feito, ela aparece como uma forma de entretenimento puramente moçambicana, com seus passos de dança, com suas canções, com a sua forma de interpretação, inclusive, com gêneros, subgêneros, onde, de acordo com o local onde ela é feita, aparece com uma estética muito própria.

Pra minha geração, eu sinto que... eh... d'alguma maneira, nós nos identificamos com a marrabenta... eh... existe essa discussão sobre a marrabenta ser ou não estática. Eu acredito que, por exemplo, estilos musicais que vieram a *posteriore*, como o *pandza*, pra mim, me parece uma continuidade da marrabenta, porque a diferença há de ser provavelmente, o tipo de equipamentos musicais que são manipulados, né? Nos anos 1960, anos 1950, eram guitarras, eram as baterias e outros instrumentos, mas nesse século, nós sabemos que a música também é feita pelo computador, né? Essa tecnologia que recorre mais à informática. Então, eu acho que estes estilos musicais da juventude - alguns deles, não todos - acabam sendo uma evolução, uma ressignificação, uma estilização da marrabenta, porque eu sei, por exemplo que o... alguns músicos de *pandza* - como DJ Ardiles, como o N'Star -, eles até fazem essa demonstração. N'Star mostra que ele mistura o ragga e a marrabenta... e... só pra dar um exemplo (o hip-hop e a marrabenta, desculpa!)... O hip-hop e a marrabenta, portanto, mantendo esta

matriz tradicional, essa matriz cultural moçambicana, esteticamente falando, adicionando a ela elementos da música global, música de dança, portanto, fenômenos globais musicais, como o hip-hop, como o ragga murphy, entre outros... e depois o que é que acontece? Enquanto que a marrabenta era executada, uma forma muito física da gente ver, esses estilos contemporâneos são tocados no computador... músicos de *mouse* e teclado, assim por dizer... e *samples*... e eu acredito que, se a tecnologia fosse a mesma nos anos 1950, anos 1960, provavelmente, a marrabenta fosse ter o som que o *pandza* tem hoje.

22 INT. NOITE - CASA DE ROBERTO CHITZONDSO

ROBERTO CHITZONDSO fala sobre o *pandza* como atualização da marrabenta.

ROBERTO CHITZONDSO

Eh... Acontece que, em tempos e por palavras, alguém apareceu dizendo que era um... quem inventou a marrabenta e nós estamos a chegar a conclusão de que a marrabenta não é propriamente inventada por alguém... é uma coisa que surge na sociedade...eh... podemos procurar, apurar, mas ver quem foi que se sentou e escreveu a marrabenta e disse "isto é marrabenta, a partir de agora, chama-se marrabenta e eu registro isto como marrabenta". Ora, um outro autor da marrabenta, em resposta a esse equívoco, ele apareceu a dizer que "dizem que em Marracuene"... [que é há 30km da cidade de Maputo]... "dizem que a Marracuene há um king da marrabenta, mas esse king não chega aqui aos meus calcanhares" e isto feito em música é até engraçado... porque ele não foi pra discussão...simplesmente, foi para a resposta. Ele não tocava, tinha outras influências, propriamente, né? Um indivíduo que já vinha da África do Sul ou que tocava na África do Sul, esteve a viver na África do Sul, então já tinha outros...outro tipo de forma de abraçar essa marrabenta, então, ele dizia nessa canção

[toca e canta *King of a Marrabenta*]. E não podemos considerar a marrabenta como sendo uma coisa feita só por uma pessoa. É a vida... tal como diziam alguns, é a vida; tal como diziam os outros, é a forma de estar numa determinada sociedade... É verdade que não somos todos bailarinos e pessoas que cantam a marrabenta, mas que gostamos de nos identificar com ela...é aquilo que nos identifica. Como disse antes e numa outra situação, a marrabenta não é só das pessoas aqui de Maputo, ela ganhou a dimensão de todo um país, como é o nosso. Hoje, nós podemos nos identificar fora, sabendo que é a marrabenta que é o gênero de música que furou fronteiras e que aparece o nome da marrabenta além fronteiras. Não aparecem outros nomes, naturalmente, e não podemos deixar, devemo-nos unir em relação a essa questão de ser a marrabenta uma bandeira pro nosso caso. Nós temos a timbila, por exemplo, que é um instrumento, digamos que reconhecido pelas Nações Unidas... é protegido pelas Nações Unidas... Ora, se esse nosso instrumento é patrimônio da humanidade, nós devemos nos juntar e nos abraçarmos em torno desse instrumento que, no mundo, é conhecido. Se a marrabenta é aquela que tem tendência a ser melhor interpretada, etc., então, vamos...vamos a isso e vamo-nos unir em torno dessa mesma marrabenta. Eu acredito que... eh... mesmo nos Estados Unidos... eh... alguém pode estar sub... rabenta, mas inspirado nessa nossa marrabenta... eh... há outros autores que devem estar por aí, no Brasil e a fazer... dado que as aparências são ... não digo aparência, mas são proximidades, por assim dizer. Eh... e, hoje, os nossos meninos já não tocam aquela marrabenta, tal como se tocava antigamente, digamos, em que o baterista tinha que fazer o ruffar [reproduz o toque da bateria, tocando ao fundo do violão]. Se eu tivesse uma baqueta, havia de fazer o rufar ali, né? Mas é mais ou menos nesse sentido [continua a demonstração], então, se eu fizer [faz um toque variado] é "dirlada", então, acredito que todos os compassos que possam estar dentro daquele *beat*, por assim dizer, podem ser, digamos, forma de evolução da marrabenta. Há parceiros jovens, em que o cara... é pandza, né? Pandza...e nós tentamos dizer "não, isso não é música", mas eles estavam inspirados, portanto, aquele toque, o rufar da bateria, eles não já tinham no computador, então, tinham que fazer um *beat*

aproximado... e faziam um *beat* aproximado a este, a esta coisa. Eles chamaram isso de *pandza* e *deu*...os jovens tocaram muito isto, mas acreditaram que, agora, alguns deles tocam também a *marrabenta*...voltaram pras suas raízes, voltaram pras suas raízes e acreditam que é a partir daí que nós temos esta *marrabenta*.

23 INT. DIA - ARPAC - MAPUTO

MARILIO WANE é músico, sociólogo e investigador do ARPAC - Arquivo do Patrimônio Cultural, uma instituição do Ministério da Cultura e Turismo de Moçambique, voltada para a pesquisa do patrimônio cultural e material do país. Ele apresenta e comenta resultados de uma pesquisa realizada pelo ARPAC, entre os anos de 2011 e 2013, sobre a *marrabenta*.

MARILIO WANE

Eu sou Marilio Wane, investigador aqui no ARPAC (Arquivo do Patrimônio Cultural), desde o ano de 2007, trabalho como investigador no setor de etnomusicologia. O ARPAC é uma instituição do Ministério da Cultura e Turismo de Moçambique, voltada para a pesquisa do patrimônio cultural e material do país.

Hum... entre os anos de 2011-12-13, nós aqui desenvolvemos uma pesquisa sobre a *marrabenta*, que é um estilo de música popular aqui de Moçambique e que atingiu a dimensão de símbolo da identidade nacional, muito em função de um debate que foi muito forte aqui nos meios de comunicação nessa altura, em que algumas pessoas, individualidades, algumas correntes de pensamento...enfim, um debate muito forte na opinião pública moçambicana, em que, de certa forma, questionava-se o fato de um estilo musical do sul do país ser utilizado pra representar o país como um todo. Aqui mesmo no ARPAC, organizamos uma sessão de debates - com músicos, jornalistas, intelectuais, enfim... praticantes da *marrabenta*, dançarinos, enfim - que tinha como objetivo trazer... eh... dar o pontapé de saída

para essa discussão e, na qual, nós como investigadores nos aprofundaríamos nos anos seguintes. Então, basicamente, essa pesquisa - que durou dois anos e já chegou a uma versão final, pronta pra ser editada em livro - centrou-se basicamente em dois aspectos: o primeiro, era tentar buscar, do ponto de vista musical, artístico, estético, o que caracterizava a marrabenta como um estilo de música e um estilo de dança particulares, singulares e originais aqui de Moçambique e; a outra questão era justamente essa questão da identidade que gerava essa polêmica em que se questionava a representatividade da marrabenta pra Moçambique como um todo. Hã... então, a partir desses dois eixos, dessas duas temáticas principais, a nossa pesquisa se desenvolveu, nós entrevistamos uma série de músicos - mais uma vez - outros jornalistas, outros intelectuais, dançarinos... eh... políticos... eh... dinamizadores de movimentos culturais, enfim, pessoas que pudessem nos ajudar a elucidar essas questões ou que nos levou, não só pra uma pesquisa aqui nessa cidade de Maputo, antiga Lourenço Marques, mas também algumas zonas rurais nas províncias de Maputo e Gaza, porque é, justamente, nessas regiões de onde vêm os ritmos que, mais tarde, se adaptaram a esses padrões e formatos da música popular moderna, que é, basicamente, a marrabenta.

Mas, enfim, pra não fazer muitas digressões, queria destacar esses dois aspectos... Eh... A nossa pesquisa foi buscar esses elementos formadores da marrabenta não só no subúrbio, mas também em certas zonas rurais no sul de Moçambique e também na dinâmica das relações sociais... eh... históricas... hum... no contexto da cidade de Lourenço Marques, são importantes para entender certos fundamentos e esses tais aspectos formadores do que veio a se tornar a marrabenta... Eh... desse ponto de vista... eh... a marrabenta tem alguns elementos de resistência social, cultural e político, por quê? Porque, como uma expressão cultural... eh... das populações chamadas indígenas, que habitavam principalmente as zonas urbanas da cidade, a prática da marrabenta significava afirmar os valores culturais... hum... digamos, genuinamente moçambicanos. Podemos colocar esse "moçambicanos" entre aspas, porque, naquele momento, ainda era um território colonial... eh... tal afirmação de

identidade, a esse nível, é uma coisa que ainda... ainda estava em formação, não tão consolidado... hum... então, o aspecto de resistência cultura que a marrabenta tem tá, justamente, no sentido de afirmar e valorizar esses aspectos. Por exemplo, o próprio ritmo musical, quer dizer... hum... tomando... admitindo a ideia de que a marrabenta é um estilo musical, que moderniza certas tradições musicais... eh... praticadas por essas populações, quer dizer, a partir do momento em que... ahm... os grupos da marrabenta trazem essas danças debaixo do cajueiro pra o palco, era uma afirmação... uma forma de afirmar os valores culturais... hum... dos moçambicanos, perante um projeto colonial que tentava impor uma outra cultura e outros valores, quer dizer... e tentava controlar a vida social e essas populações.

24 INT. NOITE - CAFÉ TEATRO GIL VICENTE

DANITO (DANIEL VILANCULO), TERCENIO TOVELA E NBC GÁS BUTANO se encontram no *Café Teatro Gil Vicente*, para uma *jam*, mas engatam num papo sobre a marrabenta com VÉRCIO, que está por trás da câmara.

DANITO

A marrabenta, para nós moçambicanos... como é que vemos a marrabenta?

NBC GÁS BUTANO

Pra mim, eu não vou ter uma abordagem, assim de trazer, porque eu não tenho muita informação da marrabenta, já que venho de outro campo de atuação, que é Cabo Delgado, a parte norte de Moçambique. Quer dizer, conhecemos todos, porque a música... quando fala-se da música moçambicana, o que aparece logo é a marrabenta, quando estamos fora do mundo... então, pra mim, nesse papo, não vou conseguir perceber a marrabenta, talvez, na

sua existência, como é que foi para sua cidade... este nível de ser conhecida.

TERENCIO

Em Cabo Delgado, tocam a marrabenta?

NBC GÁS BUTANO

Sim, sim... tocam a marrabenta e é muito conhecida, né? Mas o que está por trás [...] em que momento surgiu, quais são os circuitos onde era feito, aí não percebemos bem como é que é. Então é uma das formas também de perceber.

TERENCIO

Mas é tocada?

NBC GÁS BUTANO

É tocada e também nos identificamos como moçambicanos, quando falamos de música e ali falamos do mapiko, mas também falamos da marrabenta [...] Cabo Delgado é a outra ponta de Moçambique, é a parte norte e faz fronteira com a Tanzânia...na ponta de Moçambique. Se formos de carro, para Cabo Delgado, levamos em torno de dois dias e meio, então, já imaginamos a distância... ha ha há

TERENCIO

Os portugueses identificaram-se com essa música e começaram a promover essa música, começaram a dar espaço pra tocar, começaram a abrir espaço pra que essas músicas tocassem nas rádios, etc., etc., e a coisa foi ganhando a sua dimensão, etc., etc... mas, com a entrada da Frelimo, há um corte, porque a Frelimo cortou tudo aquilo que tinha a ver com aquilo que se identificasse com os colonizadores, como música estrangeira - a marrabenta estava dentro desse pacote - e aí esses músicos... eh... eh... de uma certa forma, podem até não ter parado de tocar, mas pararam de praticar e de executar a marrabenta, por isso

que, de 1975 até mais ou menos 1980, há uma espécie de... de um... duma estagnação da marrabenta, mas, por outro lado, há uma grande coisa que a Frelimo fez, é onde surge em 1979, se não falho aí ... o Festival Nacional de Dança... porque a ideia da Frelimo era trazer as várias diversidades culturais para... porque eles viam na cultura o elemento de coesão de Moçambique, né, através da cultura. Então, é nesse contexto que surge esse festival, que por acaso, vai acontecer este ano... Vai acontecer este ano, em Maputo, este festival, por acaso...hehehe

25 INT. DIA - ARPAC - MAPUTO

MARILIO WANE fala sobre o papel revolucionário da marrabenta.

MARILIO WANE

E há um aspecto muito interessante quando pensamos a marrabenta como uma forma de resistência cultural... eh... que tá no aspecto de que, se havia essa tal resistência, isso não se dava de forma explícita no conteúdo das canções da marrabenta. Normalmente, as canções da marrabenta retratavam o cotidiano das populações nativas, chamadas indígenas, que habitavam os subúrbios da cidade de Lourenço Marques, mas seus conteúdos não eram muito explícitos... eh... como uma forma clara de resistência ao colonialismo, mas o simples fato de ser um estilo que valoriza, um estilo de música e de dança que valorizam os aspectos da cultura que, muitas vezes, se não eram diretamente combatidos, eram negligenciados ou invisibilizados, principalmente, nas zonas suburbanas da cidade, desse ponto de vista, pode se afirmar ...hum... como uma resistência cultural, num ambiente, num meio hostil.

ATO 03

26 INT. NOITE - CASA DE ROBERTO CHITSONDZON

ROBERTO CHITSONDZO toca e comenta duas músicas, uma de Fany Mpfumo e outra de Alexandre Langa, falando sobre o teor político de ambas.

ROBERTO

[Canta música de Fany Mpfumo] Era só isso... Ele dizia, assim, dessa forma "se tu venceres ao Fany Mpfumo, tu venceste leões... Podes levar a terra, é tua". Então, são dizeres fortes pr'aquela altura e nós não entendíamos nada daquilo...he he he... O outro autor é o Alexandre Langa [toca música de Langa].

VÉRCIO

Está em que língua aí?

ROBERTO CHITZONDSO

Está em changana.

VÉRCIO

E diz o quê?

ROBERTO CHITZONDSO

A primeira parte dessa canção - que é uma outra canção, tocada antes da independência -, ele dizia "Portugueses, amanhã nós vamos pra Moçambique/Vamos passar por Pretória, vamos nos despedir dos nossos amigos e nós vamos direitinho para Moçambique". Portanto, no período das lutas, da luta armada, as pessoas saíam daqui, iam pra

África do Sul e etc. e como quem diz "nós havemos de voltar"... E depois tivemos uma luta, uma guerra, por assim dizer, com o regime... eh... com o regime do Ian Smith, aqui da Rodésia do Sul, antes de ser de Zimbábue e ele dizia "Ian Smith é louco, mas ele que não se faça... Aqui em Moçambique há de bater a bola muito baixo". É uma tradução não muito literal, mas é simplesmente pra dizer que "esse é louco, mas ele que não se habitue com esses hábitos aqui em Moçambique". E esses autores eram, também, políticos, por fazerem a luta deles nessa altura contra o colonialismo português.

27 INT. DIA - CASA DE VÉRCIO

VÉRCIO fala sobre o impacto da viagem em seu trabalho.

28 EXT. DIA - FESTIVAL DA MARRABENTA E CASA DE DILON DJINDJI

Dilon Djindji canta e dança uma marrabenta. Após isso, a música "Nita Kukhoma Hi Kwini", de Fany Mpfumo, vai surgindo gradativamente, enquanto cenas variadas de Moçambique vão aparecendo: festival da marrabenta, tour da Mafalala, Associação dos Músicos, Hortênsio Langa...

Fim

5.7 DECUPAGEM

ATO 01 - Maputo/Marracuene/Salvador

1 EXT.DIA - IMAGENS DE MAPUTO

Imagens de Maputo aparecem ao som da música *King ya Marrabenta* (Fanny Mpfumo).

[Maputo_Imagens Externas_Tour Mafalala_Campo de Futebol_e_Mural Noémia de Souza]

2 EXT. DIA - CASA DE ANTÓNIO MARCOS - BAIRRO MAFALALA

Também ao som de *King ya Marrabenta* (Fanny Mpfumo), ANTÓNIO MARCOS (70 anos), na área externa de sua casa, no bairro da Mafalala, em Maputo, faz uma saudação ao povo brasileiro.

[António Marcos_vídeo 1_nos 10 segundos iniciais]

3 EXT. DIA - CASA DE DILON DJINDJI - CIDADE DE MARRACUENE

DILON DJINDJI, da varanda de sua casa, na cidade de Marracuene, faz uma saudação à Moçambique.

[Dilon Djidji_Vídeo 3_Apresentação_trecho 00:00:06 min - 00:00:18 min]

4 INT. DIA - CASA DE VÉRCIO - SALVADOR

Em seu quarto, tendo ao fundo uma estante de livros, uma escrivaninha e máscaras moçambicanas na parede, VÉRCIO fala sobre sua experiência de viagem à Moçambique, para conhecer, de perto, a marrabenta. E apresenta como surge a ideia de fazer o documentário com essa experiência. Ele apresenta como vai percebendo a paisagem racial de Maputo e explica como foi

que traçou a ideia de trabalhar com os *narradores da marrabenta*.

ATO 02 - Maputo/Marracuene

5 EXT. DIA - CASA DE DILON DJINDJI - MARRACUENE

Mais imagens externas da casa de Dilon Djindji, na cidade de Marracuene, surgem, ao som da música *Marracuene* (Dilon Djindji).

[vídeo_Imagens Externas_Marracuene]

Na varanda de sua casa, DILON DJINDJI, 92 anos, explica o significado da palavra "marrabenta" e, com uma vaidade leonina, tenta convencer VÉRCIO de que é o criador da marrabenta.

[Dilon Djindji_Vídeo 5_trecho 00:00:00 - 00:01:20]

[Dilon Djindji_Vídeo 5_trecho 00:05:50 - 00:07:53]

6 EXT. DIA - CASA DE ANTÓNIO MARCOS

ANTÓNIO MARCOS, 72 anos, na área externa de sua casa, bairro da Mafalala, cidade de Maputo, apresenta uma narrativa menos pretensiosa que a de DILON DJINDJI. Ele conta sobre o início de sua trajetória na música.

[ANTÓNIO MARCOS_VÍDEO 2_MINUTAGEM 00:00:17 - 00:03:10]

7 EXT. DIA - CASA DE ANTÓNIO MARCOS - BAIRRO DA MAFALALA

Cenas do bairro da Mafalala aparecem ao som de ANTÓNIO MARCOS, *Malhanguene*.

[Vídeo_Tour Mafalala_Munhuana Brado Africano]

[ANTÓNIO MARCOS_VÍDEO 2_MINUTAGEM 00:03:10 - 00:06:00]

8 EXT.DIA - CASA DE DILON DJINDJI - MARRACUENE

[Dilon Djindji_Vídeo 5_trecho 00:07:53 - 00:09:43]

9 EXT. DIA - CASA DE ANTÓNIO MARCOS

[ANTÓNIO MARCOS_VÍDEO 3_MINUTAGEM 00:06:55 - 00:08:49]

10 INT. DIA - MUSEU DA MAFALALA

Cenas do museu da Mafalala surgem ao som da música *Mafalala* (Najee). Do Museu da Mafalala, RUY LARANJEIRA expõe sobre a questão racial na cena da marrabenta.

RUI LARANJEIRA_Vídeo 1_A marrabenta e a pesquisa de TCC_Trecho 00:00:08 - 00:05:05]

[A música *Mafalala* toca segundos antes da cena 10 finalizar e continua até a primeira fala de António Marcos, sumindo gradativamente]

11 EXT. DIA - CASA DE ANTÓNIO MARCOS - MAFALALA

ANTÓNIO MARCOS fala sobre sua experiência de tocar no período colonial moçambicano, sua fala revela o racismo e a segregação típica do período.

[António Marcos_vídeo 3_Trecho 00:03:25 - 00:06:19]

12 INT. DIA - MUSEU DA MAFALALA

RUI LARANJEIRA evidencia a situação do mestiço na sociedade moçambicana, sob domínio colonial e como isso refletiu na cena da música local.

[RUI LARANJEIRA_Vídeo 1_A marrabenta e a pesquisa de TCC_Trecho 00:05:02 - Vídeo 2_Trecho 00:00:08 - 00:01:52]

13 EXT.DIA - CASA DE DILON DJINDJI - MARRACUENE

[Dilon Djindji_Vídeo 6_Trecho 00:03:12 - 00:04:12]

14 INT. NOITE - CAFÉ TEATRO GIL VICENTE - MAPUTO

TERENCIO TOVELA, músico moçambicano fala sobre a marrabenta, a Mafalala e a população mestiça, no período colonial, a partir

da pesquisa que realizou na sua graduação em Música, na Universidade Eduardo Mondlane.

[TERENCIO_Vídeo Danito e Terencio_Trecho 00:07:18 - 00:11:30]

15 INT.DIA - MUSEU DA MAFALALA

Cenas do bairro da Mafalala. Imagens da *tour*, guiada por IVAN LARANJEIRA, diretor do *Museu da Mafalala*, que, na sala do museu que é dedicada à memória da marrabenta, fala da importância do bairro para a efervescência cultural de Maputo, então Lourenço Marques, no período colonial.

[Ivan Laranjeira_Vídeo 1_A mafalala e a marrabenta_Trecho 00:00:31 - 00:06:14]

[Minutos antes da fala de Ivan Laranjeira findar, a música *Nkentxe Nkentxe*, de Wazimbo, vai surgindo e, gradativamente, aumentando e esmaecendo até a cena seguinte]

16 EXT. DIA - ASSOCIAÇÃO DOS MÚSICOS MOÇAMBICANOS

Imagens externas da *Associação dos Músicos*, no centro da cidade de Maputo. Lá, VÉRCIO encontra WAZIMBO (70), que fala sobre a paisagem sonora de Lourenço Marques no período colonial.

[Wazimbo_video 1_trecho do início até 00:01:10 | vídeo 2_trecho do início até 00:01:54 | vídeo 2_trecho 00:03:07 - 00:11:35]

17 EXT. DIA - ASSOCIAÇÃO DOS MÚSICOS MOÇAMBICANOS

Na *Associação dos Músicos*, ANIANO TAMELE toca um trecho de ZEBURANE. ANIANO é filho do lendário ZEBURANE (Eusébio Johane Tamele), contemporâneo de FANY MPFUMO -, ele fala da marrabenta como um movimento de estilização da magika e defende a necessidade de promoção da marrabenta a símbolo nacional.

[Aniano Tamele_video 1_trecho até 00:07:04]

18 EXT. DIA - ASSOCIAÇÃO DOS MÚSICOS - MAPUTO

WAZIMBO fala sobre da marrabenta enquanto moçambicanização da música ligeira tocada em Lourenço Marques no período colonial.

[Wazimbo_vídeo 4_completo | vídeo 5_ até 00:02:16]

19 INT. NOITE - CASA DE ROBERTO CHITSONDZO

ROBERTO CHITSONDZO é deputado estadual de Maputo, professor e cantor da banda Kakana. Ele toca a música *Teresa* e, na sequência, faz uma análise sobre o movimento da marrabenta.

[VIDEO 01_ROBERTO_TOTAL]

20 EXT. DIA - ASSOCIAÇÃO DOS MÚSICOS - MAPUTO

ANIANO TAMELE analisa o movimento da marrabenta como tradição em atualização desde o período da independência.

[Aniano Tamele_vídeo 1_trecho 00:07:04 - 00:09:54]

21 EXT. DIA - ASSOCIAÇÃO DOS MÚSICOS MOÇAMBICANOS

RUFUS MACULUVE, jovem músico e professor de música na Matola, comenta sobre as produções dos artistas da atualidade que dizem tocar o *pandza*, uma mistura da marrabenta com *rap*, música eletrônica e com o *ragga Murphy*, de outros ritmos mais executados pela juventude.

[Rufus Maculuve_vídeo único_trecho 00:00:27 - 00:03:14 | 00:03:41 - 00:06:16]

22 INT. NOITE - CASA DE ROBERTO CHITZONDSO

ROBERTO CHITZONDSO fala sobre o *pandza* como atualização da marrabenta.

[Vídeo 04_completo]

23 INT. DIA - ARPAC - MAPUTO

MARILIO WANE é músico, sociólogo e investigador do ARPAC - Arquivo do Patrimônio Cultural, uma instituição do Ministério da Cultura e Turismo de Moçambique, voltada para a pesquisa do patrimônio cultural e material do país. Ele apresenta e comenta resultados de uma pesquisa realizada pelo ARPAC, entre os anos de 2011 e 2013, sobre a marrabenta.

[Marilio Wane_vídeo único_trecho 00:00:00 - 00:00:28 | 00:00:50 - 00:03:37 | 00:07:42 - 00:10:03]

24 INT. NOITE - CAFÉ TEATRO GIL VICENTE

DANITO (DANIEL VILANCULO), TERCENCIO TOVELA E NBC GÁS BUTANO se encontram no *Café Teatro Gil Vicente*, para uma *jam*, mas engatam num papo sobre a marrabenta com VÉRCIO, que está por trás da câmera.

[VÍDEO_DANITO E TERCENCIO_TRECHO 00:00:38 - 00:02:23 | 00:11:27 - 00:13:20]

25 INT. DIA - ARPAC - MAPUTO

MARILIO WANE fala sobre o papel revolucionário da marrabenta.

[Marilio Wane_vídeo único_trecho 00:10:04 - 00:11:04]

ATO 03

26 INT. NOITE - CASA DE ROBERTO CHITSONDZON

ROBERTO CHITSONDZO toca e comenta duas músicas, uma de Fany Mpfumo e outra de Alexandre Langa, falando sobre o teor político de ambas.

[ROBERTO CHITSONDSON_vídeo 8_00:00:00 - 00:04:10]

27 INT. DIA - CASA DE VÉRCIO

VÉRCIO fala sobre o impacto da viagem em seu trabalho.

28 EXT. DIA - FESTIVAL DA MARRABENTA E CASA DE DILON DJINDJI

Dilon Djindji canta e dança uma marrabenta. Após isso, a música "Nita Kukhoma Hi Kwini", de Fany Mpfumo, vai surgindo gradativamente, enquanto cenas variadas de Moçambique vão aparecendo: festival da marrabenta, tour da Mafalala, Associação dos Músicos, Hortênsio Langa...

[Dilon Djindji_vídeo 7_trecho_a partir de 00:02:07 | Festival da Marrabenta_Seu Moisés_Dançando | Festival da Marrabenta_Meninas_Marrabentinha | Festival da Marrabenta_Crianças | Festival da Marrabenta_Xidiminguana e jovens dançando | Festival da Marrabenta_Seu Vérciah_Comentando | Tour Mafalala_Casa de Noémia de Souza | Tour Mafalala_Duas Águas_2 | Associação dos Músicos_Vista Geral | Hortênsio Langa_Núcleo de Artes]

Fim

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O essencial passou a ser consenso: por todo lado, e independente das circunstâncias locais e das conjunturas particulares, a dominação teve por corolário a resistência.

(Elikia Mbokolo, 2011)

Nestas derradeiras linhas, compartilho algumas impressões que impactaram minhas reflexões nos momentos finais desta pesquisa. Após o processo inicial de preparação da consciência para as questões vistas em Maputo – que, em princípio, sob minhas lentes estrangeiras como brasileiro/Ocidental, embaçavam meu olhar analítico –, concebo a marrabenta, ao fim desta jornada, como ente que pareceu ter uma vida própria ao longo do seu caminhar ao sul de África, ainda que incorporada por seus principais atores.

Pelo que se desvelou nas narrativas dos sujeitos que protagonizaram a arte musical, além das pesquisas bibliográficas auxiliares, é possível notar que tal movimento/estilo foi se desenvolvendo e ocupando espaços na cena cultural moçambicana de forma muito fluida e independente. Surge, primeiramente, nas zonas rurais; chega à periferia de Lourenço Marques (Maputo); faz a transição para a África do Sul, onde se metamorfoseia e termina por, num dado momento, ocupar a cena da música urbana laurentina, dentro e fora da periferia. Sofreu repressão do poder colonial, mas resistiu. Ora se escondendo, ora se expressando, a partir de estratégias que manipulavam o olhar português, a marrabenta foi fincando raízes e se atualizando, até chegar aos dias atuais.

A partir dessa leitura que passei a fazer do movimento da marrabenta, observei que, ao falar ou escrever sobre ela, estava me referindo como que a um sujeito, um indivíduo ou a qualquer ser vivo. Me questionando se não correria o risco de invisibilizar a agência dos sujeitos envolvidos, foi necessário retomar a reflexão e, em alguns momentos, reformular a informação. Então lembrei-me da cobra, na narrativa *Papá, cobra e eu*, de Luís Bernardo Honwana, para a qual proponho uma leitura, semelhante ao que percebo na marrabenta – essa instituição que se movimenta e se desenvolve (quase que) com vida própria e, às escondidas, vai provocando a corrosão na ordem vigente.

Na narrativa, a cobra cresce e atinge o tamanho de 2 metros, às custas das galinhas e dos pintos da machamba, a qual era cuidada pela família de Ginho. Assim como seu pai, o

narrador (Ginho) finge displicência sobre a presença da cobra, contrariando à mãe, uma figura alinhada a todos os demais elementos da história, que surgem como imagens, possivelmente, alusivas ao poder colonial: o cachorro Totó, o Sr. Castro e seu cão, suas revistas estrangeiras de preferência, dentre outros elementos.

A família, ao que parece, vive na periferia ou na zona rural, o que não é possível definir, pois a descrição do narrador é algo presente num texto datado na década de 1960 e, como vimos no primeiro capítulo, os bairros da periferia tinham uma estrutura semirural. Em alguns casos, não contava com o mínimo ordenamento, como a Mafalala, que se desenvolveu no ritmo ditado pelo êxodo rural, provocado pelo sistema colonial, que tomou as terras, mas não organizou a cidade para receber esses moçambicanos, agora, *periurbanos*. Assim como o cachorro Totó – que não conseguiu enxergar a cobra e, por isso, não a viu atingir seu parceiro, o cão de Sr. Castro –, a administração colonial, também não viu esses pretos (nem *assimilados*, nem *indígenas*, mas *semiassimilados*) se organizarem em torno da sobrevivência, mas também da resistência.

Ao que parece, conforme pudemos ver, muitas vezes dissimulando uma inocência ou displicência – assim como Ginho e seu pai –, a periferia, criada por esses *semiassimilados*, foi tirando das mãos do colono o poder de ditar regras sobre suas práticas culturais e, desse modo, foi elaborando uma moçambicanidade que, ao ser percebida pelas elites – assim como a mamba de 2 metros foi –, já tinha tamanho e força, dificilmente, reprimível, pela administração portuguesa, porque, estava sendo protegida. A periferia elaborou a marrabenta, sintetizando, de alguma forma, um elemento presente tanto no plano colonial português, quanto no plano revolucionário e independentista da Frente de Libertação de Moçambique, por meio de uma genuína alquimia das culturas, resultando numa terceira, que seria a cultura nacional.

Ocorre que a marrabenta até sintetiza as tradições a partir da tecnologia ocidental (seja pelos ritmos musicais ou pelo *set* formado por instrumentos levados pela colonização), mas seus versos permanecem, ilesos, cantados nas línguas tradicionais. Não se sabe se, por isso, ela tenha permanecido sob suspeita do sistema – seja considerando o contexto colonial ou o pós-independência. Quanto ao período colonial, tal suspeita poderia estar relacionada mesmo com a repressão às culturas locais. No tocante ao pós-independência, observa-se uma preocupação do sistema com as disputas internas, que permanecem, como reminiscência do colonialismo, elemento acirrador das divergências existentes entre as hegemonias tradicionais.

Não há um consenso, mesmo hoje, sobre a concepção da marrabenta como símbolo nacional e esse fato pode estar relacionado ao Estado atual, que possivelmente trabalha para

evitar essas disputas, algo facilmente identificável nos depoimentos, assim como em alguns estudos. Foi um fato, aliás, que demorei a perceber: a marrabenta é uma narrativa em disputa. Ao meu olhar, apenas estava visível a negação da marrabenta como uma música nacional, por ser resultado de uma mistura que levava elementos das populações ronga e changana. Isso ficou mais difícil de ser percebido por mim, porque, sem o conhecimento sobre as origens dos entrevistados, acabei por não perceber a predominância dos oriundos de Gaza, portanto, pessoas de origem changana.

Eles até apontam, majoritariamente, para a marrabenta como um movimento, uma tendência em que se misturam os ritmos tradicionais, a partir da utilização dos instrumentos musicais ocidentais na execução dessa música. Entretanto, quase todos os depoentes colocaram a marrabenta como uma “evolução” da magika, por isso uma música changana, que foi sendo estilizada à medida que passou a ser tocada na zona urbana de Lourenço Marques. No texto de Craveirinha, ela aparece como uma evolução da magika, mas o poeta nega a origem changana do ritmo.

O que ficou perceptível em seu texto – que, embora datado em 2003, trata-se de uma coletânea de suas críticas culturais ou folcloristas, publicadas em jornais laurentinos, entre as décadas de 1960 e 1980 – foi a defesa da marrabenta como uma música que nasce da cultura mestiça. José Craveirinha apaga as origens rurais, portanto preta, dessa música que até pode ter sido atualizada e mesmo “estilizada” na periferia, a partir das décadas de 1940-1950 – como aparece nos textos de António Sopa, Rui Laranjeira, Marílio Wane –, mas que, segundo os depoimentos dos artistas mais antigos da marrabenta, é algo que nasce na zona rural, a partir do uso da viola de lata, um violão (ou guitarra, como eles chamam) improvisado com a lata de azeite de 20 litros e linhas de pesca.

De outra forma, tanto no texto de António Sopa, como no texto de Rui Laranjeira e Marílio Wane, na base da marrabenta, a n’fena – uma música ronga – aparece como um dos principais elementos dessa fusão. No entanto, Sopa, reproduz uma fala de L. B. Honwana, em que o autor defende a marrabenta como uma música ronga, entendendo a n’fena, portanto, como o ritmo principal, na base da marrabenta. Ou seja, se os artistas de Gaza defendem a marrabenta como “evolução” de uma música changana, os de Maputo a reivindicam como uma música ronga e, talvez, os artistas de Nampula (não cheguei a conhecer nenhum), tenha a marrabenta como uma música tsonga...

Nesse caso, acho importante pontuar a necessidade de estudos sobre a marrabenta na área da etnomusicologia, que apresentem uma estrutura de análise pautada em questões formais da música. Algo que músicos-pesquisadores poderão fazer de forma mais sistemática,

podendo funcionar significativamente para a superação dessa disputa de narrativas, sobretudo, na promoção da marrabenta, oficialmente, como uma música nacional, já que isso aparece como demanda dos artistas escutados no âmbito dessa pesquisa.

Recupero, por ora, uma discussão promovida por meu coorientador moçambicano, Eduardo Lichuge⁶⁰ sobre o conceito “música”. Sendo uma elaboração ocidental, introduzida nos territórios africanos através da colonização. Ele acredita que em Moçambique qualquer prática musical passou a ser considerada como música e isso representou uma perda, porque, ao nomear essas práticas conforme especificação ocidental, houve exclusão do que ele denomina como “práticas musicais autóctones”. Também, em sua tese⁶¹, Lichuge (2016) aponta o fato de a música europeia ser escrita na pauta como algo definidor da colonização da música moçambicana, que é de natureza oral, pois o saber, para a Europa, só é validado, à medida que é registrado pela escrita.

Algo, aliás, marcado por Lettieres Leite⁶², que levantou essa pauta, aqui no Brasil. Em suas falas públicas⁶³/oficinas, o maestro baiano considerou os recursos da música europeia como uma de suas ferramentas de ensino, mas defendeu que esses recursos não foram feitos para explicar a música de matriz africana, que tem base oral. Portanto, não podem ser o único meio para o ensino de música no Brasil. Ele considerou a música brasileira, toda ela, com sua matriz fincada nos ritmos africanos, oriundos dos terreiros de Candomblé. Segundo Lettieres, nenhum dos sambas de Pinxinguinha, por exemplo, foi escrito na pauta europeia. Essa informação vai ao encontro do que Lichuge (2017) explica sobre o apagamento de performances não-europeias, tomando como exemplo a música chope.

Para o músico e etnomusicólogo moçambicano, “a partir desta forma escriptocêntrica, de chamar a música a partir de um referencial teórico ocidental, acabou por matar a música feita, por exemplo, pelos chopes⁶⁴”. Conforme aponta em sua tese⁶⁵, mesmo no Ocidente, a

⁶⁰ Periódico *Envolvido: a verdade em cada palavra*, sobre participação de Eduardo Lichuge, com a fala *Timbilas e Pianos: diálogos, sonoridades e performances*, na 9ª sessão das *Tertúlias Itinerantes 2017*.

⁶¹ *História, Memória e Colonialidade: Análise e releitura crítica das fontes históricas e arquivísticas sobre a música em Moçambique*

⁶² Lettieres Leite faleceu em outubro de 2021, em decorrência da Covid-19.

⁶³ Posso citar a entrevista ao Bahia Notícias, em 17 de novembro de 2011, disponível em: <<https://www.bahianoticias.com.br/cultura/entrevista/53-letieres-leite.html>> e do site El Cabong, do dia 18 de maio de 2020, disponível em:

<http://www.elcabong.com.br/entrevista-letieres-leite-toda-musica-brasileiracafrabrasileira/?fbclid=IwAR2wTGnfDO3gNU58wxj4GYBfWEOG_AYeS7CcfkvQH7tEGLSWTuoOBVUjuU>.

⁶⁴ Hegemonia Tradicional Moçambicana.

⁶⁵ *História, Memória e Colonialidade: análise e releitura crítica das fontes históricas e arquivísticas sobre a música em Moçambique*. Defendida na Universidade de Aveiro, em 2016.

música passa a figurar como obra de arte, a partir do momento em que é entextualizada. É a partir do momento em que a música deixa de ser improviso e passa a ser composição, “criação de peças musicais” que, então, assume um caráter excludente, com o argumento de sua autonomia, defendida como possibilidade, à medida que em sua representação escrita poderia ser executada ou interpretada por outras pessoas, a não ser seu autor. Como consequência, “estas ‘outras’ músicas marginalizadas pela hierarquia do conhecimento acadêmico e os seus protagonistas foram confinados para uma categoria de ‘não músicos’” (LICHUGE, 2016, p. 65).

Esses pressupostos nos são produtivos, à medida que se pensa a própria marrabenta como uma elaboração que resulta da colonização, o que não quer dizer que, no arranjo social do sistema colonial português, trata-se de uma produção dos grupos categorizados como *mulato* ou *assimilado*. Ou seja, algo que leve à crença de que os moçambicanos que resultam do projeto da *mestiçagem* ou da *política de assimilação* portuguesa estão na dianteira dessa produção. Tanto é que a marrabenta não foi inserida no projeto da FRELIMO, para figurar como música nacional.

Mas, continuando com Eduardo Lichuge, para chegar ao que realmente interessa, é importante dizer que, assim como não existia o conceito música nos territórios africanos, também não existiam as categorias músico, compositor, cantor. O que chamamos de música e Lichuge opta por chamar de performance, no contexto tradicional, acontece como uma prática em comunidade e não possui o *status* de espetáculo, como nas culturas ocidentais. Ela acontece no ritmo da vida cotidiana.

Nesse caso, fica perceptível que nos depoimentos, assim como nas pesquisas consultadas sobre a música popular de Moçambique, no caso da marrabenta, pensando suas origens rurais, primeiramente, o violão/guitarra é um elemento que chega com a colonização e passa a figurar nas performances desses – agora – músicos, como forma de inserção no mercado de trabalho. A música, para os moçambicanos, ao que parece, passa a existir, dentro de uma noção de economia de mercado. Como um produto e seguindo essa lógica de mercado, ela chega na forma “marrabenta” e passa a ser um modo de sobrevivência para nomes como Fany Mpfumo e até para gerações anteriores a dele, nem sempre por amor à arte, mas como forma de buscar uma vida melhor, inclusive, fora de Moçambique.

Nesse caso, é necessário pontuar a força política presente nesse processo, pois, mesmo imergindo no mercado da música e atendendo uma lógica ocidental, a partir das gravadoras da África do Sul, esses artistas das periferias ou das zonas rurais, foram responsáveis pela revitalização do que Lichuge chamou de “práticas musicais autóctones”. Interessante frisar

que, pela marrabenta, o moçambicano salta de uma “prática autóctone” (local – para e em comunidade) a um “produto” (feito para a massa), mesmo sem antes se tornar uma obra de arte, seguindo os trâmites do ocidente. Entretanto, funciona como resistência, à medida que, mesmo utilizando-se de uma tecnologia e uma lógica musical, com tendências ocidentais, a marrabenta rompe com o *status quo* da capital da colônia.

Se, antes, a sociedade urbana laurentina apenas ouvia música estrangeira, contando também com o fado português e a música brasileira, por determinação da administração colonial; a partir da África do Sul, esses artistas moçambicanos, como foi possível perceber, conseguiram criar um produto musical de base tradicional, que impactou de forma irreversível o gosto da população (incluindo a população branca), estabelecendo, naquele momento, ainda sob total domínio português, uma música de identidade moçambicana. Essa música, que ganhou estética mercadológica na África do Sul, entra em Moçambique e, logo depois, passa a frequentar cenas musicais de outros países, na África ou na Europa.

Então, nesse momento, evoco a epígrafe com que abro esta seção, de Elikia M’Bokolo, para acentuar a força política da marrabenta, nesse lugar da “resistência intermédia”. Uma resistência que, mesmo aparentemente desconectada daquela a qual todos conhecem – pela vitória ao colonialismo, que é o projeto de luta da FRELIMO –, esteve sempre presente, de forma efetiva e no ritmo da periferia, amalgamando suas tradições com a modernidade, em nome da sobrevivência. Essa resistência não pegou em armas, mas conseguiu minar o projeto colonial português, sobrevivendo a ele. Mesmo de forma livre e fluida, em alguma medida, foi importante para o projeto que a FRELIMO desenhou de moçambicanidade e de nação.

Ainda que mantendo o uso das línguas nacionais e não o português na execução de suas letras, a marrabenta é a Moçambique que os *mulatos* quiseram na década de 1940, mas ela não se submeteu à nação portuguesa. Ela é, em partes, a Moçambique que a FRELIMO quis, à medida que recupera e atualiza as tradições, se modernizando junto com a nação, mas ela não se adapta ao modelo de nação moderna. Porque ela é a identidade cultural da *protonação* ou da *nação africana*, à medida que permanece cantada em changana ou ronga.

Seguindo para o fechamento, que encerra um ciclo de pesquisa, mas aponta para outras questões a serem exploradas em momento posterior, considero importante problematizá-las a partir de duas premissas: 1) se a marrabenta é considerada como um movimento de estilização das performances musicais tradicionais, pelo uso da tecnologia ocidental; e 2) se ela nasce na zona rural e Lourenço Marques apenas se tornou polo de “evolução estética”, devido aos processos forçados de migração, provocados pelas

desapropriações das terras *indígenas*, pela fuga ao *xibalo*, pela busca por emprego nas minas do *hand*; é possível dizer que ela seria o resultado de diferentes alquimias, a depender da periferia em que ela surge?

Com base nos estudos sobre a urbanização de Lourenço Marques, aqui apresentados, fui levado a considerar essa possibilidade de variações da marrabenta, já que os bairros da periferia, como vimos, foram organizados numa distribuição muito pautada na origem e nas funções que essa população tradicional, recém-chegada à capital, iria desenvolver. Cada bairro recebeu população/populações específica/as. Com exceção da Mafalala, os demais bairros, como pudemos ver, tiveram predominância de um ou de outro grupo dos povos da terra. Desse modo, problematizo outra questão: de que forma essa configuração da periferia impacta a produção da marrabenta, já que o movimento é uma tendência observada nos primeiros anos do século XX e, a partir de 1940 e 1950, torna-se presença efetiva em toda a região do subúrbio de Lourenço Marques? Essa é outra questão apontada para próximas investigações.

Por ora, espero que essa pesquisa contribua para o escopo dos estudos africanos nas universidades brasileiras, assim como para o alcance de grupos de pesquisas e universidades além do Brasil, interessados pelas culturas moçambicanas. De outro modo, também ensejo valorizar as vozes dos *narradores da marrabenta*, parte nevrálgica deste estudo, uma vez que, sem eles, a pesquisa perderia substância. A esses, eu dedico esta tese, que, ao registrar suas vozes/histórias/narrativas, cumpre seu papel de documento da memória cultural, contemplando, portanto, o objetivo da linha de pesquisa a qual se filia, pelo PPGLitCult – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, na Universidade Federal da Bahia.

REFERÊNCIAS

ALVES, Amanda Palomo. Angola: musicalidade, política e anticolonialismo (1950-1980). **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 5, n.10, jul./dez. 2013. p. 373 - 396. Disponível em: <<https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180305102013373>>. Acessado em julho de 2021.

AQUINO, Natan. **Arrebenta marrabenta:** da velha guarda ao contemporâneo. Disponível em: <<http://www.afreaka.com.br/arrebenta-marrabenta/>>. Acessado em dezembro de 2016.

ANDRADE, Mário Pinto de. **Origens do nacionalismo africano**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997.

CABAÇO, José Luís. **Moçambique:** identidade, colonialismo e libertação. São Paulo: Ed. Unesp, 2009.

CHABAL, Patrick. **Vozes moçambicanas:** literatura e nacionalidade. Lisboa: Ed.Vega, 1994.

CONCEIÇÃO, Vércio Gonçalves. Dissertação. **Nós Matamos o Cão-Tinhoso: anticolonialismos, projetos de nação e protagonismos de (novos) homens moçambicanos**. Dissertação (Mestrado – Letras – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura) -- Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, 2016.

CRAVEIRINHA, José. **O folclore moçambicano e as suas tendências**. Maputo: Editora Alcance, 2008.

CRAVEIRINHA, João. A marrabenta não é, nem nunca foi de Gaza. In.: **Mbila** – Portal de Música de Moçambique. Disponível em: <<http://mbila.blogspot.com/2007/12/marrabenta-de-mocambique.html>>. Acessado em julho de 2021.

FERES, André. **Marrabenta:** música para suas cadeiras! Disponível em: <<https://penegrinho.wordpress.com/2011/04/04/marrabenta-musica-para-suas-cadeiras/>>. Acessado em dezembro de 2016.

GONÇALVES, Nuno Simão. O urbanismo da Mafalala: origem, evolução e caracterização. In.: RIBEIRO, Margarida Calafate; ROSSA, Walter. **Mafalala:** memórias e espaços de um lugar. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2016a. Disponível em: <<https://digitalis-dsp.uc.pt/handle/10316.2/39295>>. Acessado em janeiro de 2020.

GONÇALVES, Nuno Simão. Políticas de gestão (sub)urbana de Lourenço Marques (1875-1975). In.: **Cabo dos Trabalhos**. Coimbra: Centro de Estudos Sociais, 2016b. Disponível em: <<https://estudogeral.uc.pt/bitstream/10316/35368/1/Pol%c3%adticas%20de%20gest%c3%a3o%20%28sub%29urbana%20de%20Louren%c3%a7o%20Marques%20%281875-1975%29.pdf>>. Acessado em janeiro de 2020.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAMPATÈ BÂ, Amadou. A tradição viva. In.: KI-ZERBO, Joseph. **História geral da África I: metodologia e pré-histórica da África**. 2 ed. Brasília: UNESCO, 2010.

HONWANA, Luís Bernardo. **A velha casa de madeira e zinco**. Maputo: Editora Alcance, 2017.

_____. **Nós matamos o cão-tinhoso**. São Paulo: Editora Ática, 1980.

HONWANA, Nely. **Mahanyela – a vida na periferia da grande cidade**. Maputo: Marimbique, 2018.

HONWANA, Raul. **Memórias**. Maputo: Marimbique, 2010.

HOUNTONDJI, Paulin J. Conhecimento de África, conhecimento de Africanos: Duas perspectivas sobre os Estudos Africanos, **Revista Crítica de Ciências Sociais** [Online], 80 | 2008, publicado a 01 outubro 2012, consultado a janeiro 2022. URL:

<<http://journals.openedition.org/rccs/699>>. DOI: <https://doi.org/10.4000/rccs.699>

LARANJEIRA, Rui. **A marrabenta**. Sua evolução e estilização, 1950-2003. Maputo: 2014

_____. **Marrabenta: evolução e estilização 1950-2002**. Disponível em: <<http://www.buala.org/pt/palcos/marrabenta-evolucao-e-estilizacao-1950-2002>>. Acessado em dezembro de 2016.

LEITE, Lettieres. **Bahia Notícias**. Entrevista. 17 de novembro de 2011. Disponível em: <<https://www.bahianoticias.com.br/cultura/entrevista/53-letieres-leite.html>>. Acessado em agosto de 2020.

_____. **El Cabong**. Entrevista. 18 de maio de 2020. Disponível em: <http://www.elcabong.com.br/entrevista-letieres-leite-toda-musica-brasileira-eafrobrasileira/?fbclid=IwAR2wTGnfDO3gNU58wxj4GYBfWEOG_AYeS7CcfkvQH7tEGLSWTuoOBVUjuU>. Acessado em agosto de 2020.

LICHUGE, Eduardo. **História, memória e colonialidade: análise e releitura crítica das fontes históricas e arquivísticas sobre a música em moçambique**. Tese. Departamento de Comunicação e Arte. Universidade de Aveiro, 2016.

_____. **Timbilas e Pianos: diálogos, sonoridades e performances**. Disponível em: <<https://olamocambique.wordpress.com/2017/10/20/ausencia-de-escrita-desvalorizou-a-musica-africana/>>. Acessado em março de 2019.

MAGALHÃES, Nancy Alessio. **Narradores: vozes e poderes de pensadores**. História Oral, n. 5, São Paulo, 2002.

MALOA, Joaquim Miranda. **Urbanização moçambicana: uma proposta de interpretação**. 2016. Tese (Doutorado em Geografia Humana) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências

Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. doi:10.11606/T.8.2016.tde-05082016-155420. Acesso em: 2022-01-16.

MATUSSE, Samuel. **Fany Mpfumo e outros ícones**. Maputo, 2013.

M'BOKOLO, Elikia. **África negra: história e civilizações**. Tomo II. Trad. Manuel Resende. Revisão acadêmica da tradução para a edição brasileira, Daniela Moreau, Valdemir Zamparoni; assistente: Bruno Pessoti. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Casas das Áfricas, 2011.

MELLO, Vanessa de Pacheco. Urbanismo português na cidade de Maputo: passado, presente e futuro. **urbe**. **Revista Brasileira de Gestão Urbana** (*Brazilian Journal of Urban Management*), v. 5, n. 1, p. 71-88, jan./jun. 2013. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/urbe/v5n1/a06v5n1.pdf>>. Acessado em fevereiro de 2021.

MENESES, Maria Paula. Xiconhoca, o inimigo: narrativas de violência sobre a construção da nação em Moçambique. In.: **Revista crítica de ciências sociais**, n.106, 2015, p.09-52. Disponível em: <<https://rccs.revues.org/5869>>. Acessado em junho de 2016.

MONDLANE, Eduardo. **Lutar por Moçambique**. Maputo: Editora Nosso Chão, 1995.

NOA, Francisco. Literatura moçambicana: os trilhos e as margens. In: RIBEIRO, Margarida Calafate & MENESES, Maria Paula. **Moçambique: das palavras escritas**. Porto: Ed. Afrontamento, 2008.

PEREIRA, Amílcar Araújo. **O mundo negro: relações raciais e a constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil**. Rio de Janeiro: Pallas: FAPERJ, 2013.

PEREIRA, Matheus Serva. Colonialismo-tardio, pós-colonialismo e cultura popular nos subúrbios de Maputo: um olhar a partir da marrabenta (1945-1987). **Africana Studia**, n.º 34, 2020 (2021), Edição do Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto. Disponível em: <<https://ojs.letras.up.pt/index.php/AfricanaStudia/article/view/10508/9600>>. Acessado em julho de 2021. Publicada em junho de 2021. Acessada em julho de 2021.

SANTANA, Jacimara Souza. “O branco não tem panela para nos cozer”: eco popular dos movimentos pan-africano e nacionalista no sul de Moçambique. Sankofa, **Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana**, Ano VI, N° XI, Agosto/2013, p.96-114. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/sankofa/article/view/88913>>. Acessado em dezembro de 2016.

SANTOS, Milton. Ser negro no Brasil Hoje. In: **Folha de São Paulo**, 07 de maio de 2000. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0705200007.htm>>. Acessado em abril de 2017.

SOPA, António. **A alegria é coisa rara**. Subsídios para a história da música popular urbana em Lourenço Marques (1920-1975). Maputo: Editora Marimbique, 2014.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. **Letramentos de reexistência**. Poesia, Grafite, Música, Dança: Hip Hop. SP: Editora Parábola, 2011.

WANE, Marilio. Marrabenta: as dinâmicas históricas e socioculturais no contexto do seu surgimento. **Africana Studia**, n.º 34, 2020 (2021), Edição do Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto. Disponível em: <<https://ojs.letras.up.pt/index.php/AfricanaStudia/article/view/10510>>. Publicada em junho de 2021. Acessada em julho de 2021.